

الترجمة الكاملة
(٩)

وطف مصر

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين

دار الشايب للنشر

اهداءات ١٩٩٣
صندوق التنمية الثقافية

٤٠٥

٩
وصف مصر
الترجمة الكاملة

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

دار الشايب للنشر

١٠ ش سليمان الحلبي - التوفيقية
ت: ٥٧٤١٣٧١ - ٥٧٢٦٨٣٠

الى
مِصْرَ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سنة ١٤٠٠ هـ

كان المأمول أن تكون هذه المقدمة بقلم مترجم الكتاب ، زوجي
وإستاذي المرحوم زهير الشايب ، لا قلمي . لكن شاءت إرادة الله أن يجف
المداد في القلم ، وأن ينوقف النبع عن الجريان ، وأيضا ، أن يترك المترجم
هذا المجلد مخطوطا ؛ ليضاف لذلك الجهد المضني في حقيقته ، الدائب في
سعيه ، الصادق في غايته ، الجليل في فائدته .

لقد جاء اهتمام زهير الشايب بترجمة كتاب وصف مصر في إطار
اهتمامه بكل ما يتعلق بتاريخ مصر ، وكفاح شعبها ضد القوى التي حاولت
أن تسيطر على مصيره ، خاصة في تاريخه الحديث .

وفي هذا السياق قدم لنا كتاب « تطور مصر » لمارسيل كولومب الذي
يقدم صورة حية لتاريخ مصر المعاصر بين ثورة ١٩١٩ و ثورة ١٩٥٢ ،
والذي يدرس التطور السياسي في ضوء البيئة الاقتصادية والاجتماعية لمصر
المعاصرة .

كما ترجم مجموعة دراسات هامة للمؤرخ الفرنسي المستشرق أندريه
ريمون ضمها في كتابه « التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية » .

أما موقع ترجمة موسوعة وصف مصر بالذات ، فقد جاء في إطار
الروح العامة التي سادت البلاد في أعقاب نكسة ١٩٦٧ من البحث
والنفتيش في تاريخ مصر عن المقومات التي تؤكد صلابة الشعب المصري ،
وصموده في وجه متحديه .

ومن هنا جاء اختياره البدء بترجمة الدولة الحديثة من الموسوعة
فصدر المجلد الاول من الترجمة العربية فى سنة ١٩٧٦ . ويتحدث عن
المصريين المحدثين .

ثم صدر المجلد الثانى فى سنة ١٩٧٨ ، ويتحدث عن العرب فى ريف
مصر وصحراواتها ، وتتابعت أجزاء الكتاب واحدا بعد الآخر تتناول من
حياة المصريين المحدثين وتاريخهم أدق تفاصيل تلك الحياة من زواياها
الاجتماعية والاقتصادية والفنية . . . الخ .

وأخيرا كان هذا المجلد (التاسع) ، وموضوعه : الآلات الموسيقية
المستخدمة عند المصريين المحدثين ، والذي جاء ليتمم موسوعة الموسيقى
والغناء عند المصريين ، بعد أن سبقه المجلد (الثامن) الذى يتحدث عن
الموسيقى والغناء فى مصر الحديثة ، وقبله كان المجلد (السابع) الذى
يتناول بالحديث الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين .

وجدير بالذكر أن كتاب الحملة الفرنسية لم يقتصر فى حديثهم عن
الآلات الموسيقية على صورها الراهنة فى عصر الحملة ، وإنما امتدت
دراساتهم فى كثير من الأحيان الى التاريخ لهذه الآلات وتتبع تطورها شكلا
ووظيفة فى العصور السابقة .

وإذا كانت سلاسة العبارة ، وسلامة اللغة تمثل جانبا من روعة
الترجمة فى عمل زهير الشايب ، فإن جانبا آخر أهم يتجلى فى قدرة المترجم
على تصوير روح العبارة ، وشاعرية الأسلوب فى النص الفرنسى ، وكذلك
القدرة على نقل التفاصيل الدقيقة التى اتسمت بها مباحث علماء الحملة ،
والنى أودعوها موسوعتهم الخالدة (وصف مصر) .

ولا غرابة فى ذلك ، فزهير الشايب لم يكن مجرد مترجم محترف ،

واما كان قبل كل شيء اديبا ذا قلم متميز ، وعبارة سلسلة ، ولفظ فصيح ، وفكر مبدع ، وهى صفات تجلت واطمحة فى نتاجه الادبى سواء منه المؤلف أو المترجم .

لقد أثرى اديبنا المفكر الفنان ، بوطنيته الصادقة ، ولغته العربية المتمكنة ، وبكل اقتداره الفنى وثقافته ، الحياة الادبية على مدى العقدين الاخيرين بالكثير من ابداعاته القصصية ، فقدم ثلاث مجموعات من القصص القصيرة وهى (المطاردون) ، (المصيصة) ، (حكايات من عالم الحيوان) . وجاءت روايته (السماء تمطر ماء جافا) التى تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها ، من أهم الأعمال الادبية التسجيلية فى أدبنا الحديث .

وفى جميعها ظهر - الى جانب المقدرة الفنية والسيطرة على أدوات فنه - حب زهير الشايب لوطنه مصر ، ومعايشته لكل معاناة شعبها وطموحاته واحساسه بكل خفقة فى ضمير هذا الشعب ووجدانه .

كانت مصر هى قضيته الوحيدة .

وكانت مصر وراء كل نبضة فرح أو خفقة حزن اختلج بها قلبه .

كما كانت مصر خلف كل كلمة تحركت بها شفتاه ، أو جرى بها قلمه .

يقول زهير الشايب : « ان الهدف من ترجمتى هو اننى اردت ان أسهم فى أن تستعيد مصر اسمها الذى كادت أن تفقده باتخاذ اسماء لا تاريخ لها ولا مضمون ، وأن اقدم لبلدى عملا هو من اخص خصوصياتها » .

وبذلك يتأكد التكامل فى انتاج زهير الشايب بين ما ترجم وما ألف ،
اذ جاءت مترجماته ومؤلفاته ترنما بحب مصر ، ودعاء باسمها ، وعملا
للنهوض بحاضرها ، وابرزا لاصالتها ، واستنرافا لمستقبلها الذى كان
زهير الشايب مؤمنا به ايمانه بالله ، وبعظمة مصر ، وخلود الاهرام ،
وفيضان النيل بلا حدود الى آخر الزمان .

وبعد . . فليس زهير الشايب من يلىق به فى الحديث عنه بعد رحيله
كلمات الحزن والتأسف ، لأن من قدم عطاء مثل عطاء زهير الشايب ، ومن
كان فى مثل نقائه ، وخلوص سيرته ، ليس فى حاجة الى مثل هذه الكلمات ،
لقد عاش دائما يبذل الود صفوا ، ويترفع عن الصغائر والاحقاد ، عاش
مثلا رائعا للانسان الشريف بمعنى الكلمة ، ومن كانت هذه سيرته وتلك
انجازاته لا يكون جديرا بالحزن . . انه جدير قبل كل شىء ، بالاعجاب
والتقدير ، ولقد نال منهما الكثير والكثير .

ولا بد فى النهاية أن أوجه شكرا وعرفانا لا حد لهما لجميع اصديقاء
زهير الشايب الذين اهتموا بالحفاظ على أعماله بعد رحيله .

كما أوجه شكرا لا مزيد عليه للدكتور محمد حمدى ابراهيم استاذ
اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة للجهد الكبير الذى بذله فى
ترجمة النصوص والعبارات اليونانية القديمة واللاتينية التى جاءت فى هذا
الكتاب .

ويستحق الدكتور عبد الحكيم محمد راضى الاستاذ بكلية
الآداب جامعة القاهرة شكرا خاصا وتقديرا ، للعناية التى اولها لهذا
الكتاب ، والتى ساعدت على خروجه الى النور .

كذلك أوجه الشكر الى الحاج محمد مدبولى الذى لم يدخر وسعا فى

سبيل نشر اعمال زهير الشايب ايماناً منه بقيمة هذه الاعمال وضرورة
استمرارها على مسرح الثقافة المصرية المعاصرة .

عفت شريف

يناير ١٩٨٦

الباب الأول

عَنْ اللَّهِ فَزَلَّ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي مِرْآةٍ

الفصل الأول
عن العروة

المبحث الأول

حول أصل وطبيعة العود ، وحول أهمية

هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين

كان بوسعنا أن نقدم مبحثا بالغ الطول حول العود ، لو كان مخولا لنا أن نورد هنا كل ما ذكره المؤلفون ، الفرس والعرب ، حول الغرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية ، وحول موضوعه ، وأطوال الأجزاء المختلفة لجسمه الرنان ، والنسب الخاصة لكل منها والتي تقوم فيما بينها ، بعضها والبعض الآخر ، وحول طريقة تقسيم يده (الرقبة) ، لكي تتحدد عليها الحانات الخاصة بالأنغام أو المقامات المختلفة التي ينتظمها الجدول الموسيقى لهذه الآلة ، وحول عدد أوتاره ، والمادة أو الحامة التي صنعت منها ، والنسب التي ينبغي أن تكون لهذه الأوتار (في طولها) بين بعضها وبين البعض الآخر ، ودرجة شد كل واحد منها ، وانقسام كل منها الى أجزاء قاسمة وهارمونية ، وحول النغمات التي يحدنها ، وحول العلاقة التي تبينها فيها العرب والفرس ، ونلك المقابلة التي أجروها بين الحاصية الملازمة لكل واحدة من هذه النغمات وبين الأمزجة المختلفة ، والجنسين المختلفين (ذكر أو أنثى) ، والأوضاع المباينه للأشخاص الذين تتكون منهم الهيئة الاجتماعية الخ الخ . . ومع ذلك ، فبخلاف أن هذه الآلة الموسيقية قد تناولنها - فيما يبدو - بعض تعديلات جعلتها تختلف قليلا عما كانه في الماضي ، وأن علينا ألا نلقى هنا بالا الا لبحوثنا الخاصة التي أجريناها في مصر ، فإنه قد لا يكون بمقدورنا أن نفسر كل هذه الأمور دون أن نلجأ الى تقديم بحوث لا يتقبلها قط مجرد وصف بسيط ، ولهذا السبب فسوف نمر

مرور الكرام بغالبية هذه التفاصيل الغريبة عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى فى مصر ، حتى نقصر اهتمامنا على تلك التفاصيل التى ترتبط بالضرورة بموضوعنا .

وعلى الرغم من أن العود يدخل فى عداد الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون ، فإننا مع ذلك نجد له - حين تقارنه بالآلات التى يستخدمونها بشكل اعتيادى مألوف - شكلا بالغ النباين عن شكل الآلات الأخرى ، حتى ليدفعنا الأمر إلى الظن - بشكل طبيعى - بأنه لابد أن يكون للعود أصل مخالف ، لدرجة نكاد نزعّم معها أنه ليس آلة شرقية على الإطلاق .

ويتفق بعض المؤلفين العرب والفرس - من الذين كتبوا عن الموسيقى ، وتناولوا بالحديث هذه الآلة - على أن العود قد جاءهم عن الاغريق ويشاء فريق من هؤلاء أن يكون فيثاغورث نفسه ، والذى يصفونه بأنه مزاحم خطير لسليمان ، هو الذى تخيل هذه الآلة ، بعد اكتشافه التناغمات الموسيقية ، أما الفريق الثانى منهم فينسب ابتكاره إلى أفلاطون ، ويرى هؤلاء أن العود هو أكمل الآلات الموسيقية طرا ، والتى قام هذا الفيلسوف بابتكارها ، كما أنها ، أى آلة العود ، هى التى تعلق بها أكثر من غيرها من آلات الموسيقى ، ويقولون ان أفلاطون قد برع فى العزف عليه لدرجة أنه كان يستطيع أن يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هسواه ، وأن يوحى اليهم بما يشاء من عواطف أو انفعالات مختلفة ، حتى أنه كان قادرا - وفق مشيئته - أن يستثير أحاسيسهم أو أن يهدىء منها ، طبقا لما يقوم به من تنويمات فى طبقات طربه (الميلودى) . فحين كان يعزف فى مقام ما ، على سبيل المثال ، كان يجعل سامعيه - على الرغم منهم - يفتنون فى نعاسهم ، ثم يوقظهم بأن يبدل من النغم أو المقام ، ويضيف هؤلاء بأن أرسطو قد أمكنه - حيث كان

على دراية بهذه المقدرة ، اذ ساء أن يحاول العزف بالمنل على هذه الآلة -
أن يجلب النعاس الى عيون سامعيه ، لكنه لم يستطع أن يوظفهم . ولذلك
فقد أصبح أرسطو ، بعد أن اعرف بنفوق أفلاطون عليه ، بلميدا له .

ومن جهة اخرى فلا تنقص الشرقين حكايات من هذا النوع ، فيروى
شعراؤهم ومؤرخوهم الكثير والكثير من حكايات مشابهة ، اذا ما وثقنا في
صحتها ، فسنجد أن أمهر الموسيقيين الفرس والعرب كانت لديهم - هم
كذلك - موهبه العدره على جلب النعاس الى عيون مسنمعيهم ، وكذا العدره
على ايقاظهم (١) ، ففي مثل هذه البلدان ، شديدة الحرارة ، فان الاحاسيس
النسي برهفها تلك الحرارة بالغه الشدة ، نحلق الرغبة على الدوام في الراحة
حتى ليبدو النعاس هناك ضربا من سعادة بالغة ، أما أكبر قدر من السعادة
يرجوها الناس هناك فهي أن يكون الاسان خاليا من الهموم ، بعيدا عن
مناعب العمل وأن يعيش في دعة لا يفكر أو يلوى على شيء ، ولهذا السبب
فان الشرقين ولا سيما المصريون منهم ، ينظرون بتقدير كبير الى أي
موسيقى حننه الطبيعة بموهبة العدره على أن يذهب باكتئابهم ، وأن يدفع
بالبسمة الى شعاهم ، وأن يحلب لعبونهم النوم الهادي ، وأن يوظفهم في
رفه بفعل مباح فنه ، وفي الوقت نفسه فليس هناك - في رأيهم - ما هو
أكبر قدرة على انضاح موهبة مثل هذا الموسبقي بروعة وعظمه ، كما أنه
ليس هناك ما بسنطيع أن يضيف قدرا أكبر من الهمة والحيوية الى غسائه
سوى هارمونييه العود ، فالخواص الرائعه التي لمغمان هذه الآلة قد جعلت
الموسيقيين العرب الضليعين بؤرونها باعبارها رمزا لهارمونييه الطبيعه
ككل ، على نحو ما كان المصريون (القدماء) ينظرون به الى القيسارة العديمة
التي اخترعها عطارد .

الهوامش :

(١) حتى لا نسرف في ضرب الأمثلة فسنكتفى بأن نورد هنا الحكاية التالية ، المثيرة للانتباه ، والتي نقرأها في المكتبة الشرقية : الفارابي أو الفاريابي ، هي الكنية التي يكنى بها أبو نصر محمد طرخاني والذي يسميه العرب عادة بجودة الفاريابي (أي الفارابي) ، أما نحن (الأوربيين) فنسميه فارابيوس اذ كان مسقط رأسه مدينة تسمى فاراب وهي نفسها مدينة أوترار .

وقد ذاع صيت هذا العالم ، باعتباره فريد عصره ، وزعيم فلاسفة زمانه ، وكان يشار إليه باسم المعلم الثاني ، وقد نهل منه ابن سينا كل علمه .

ومر الفارابي وهو في طريق عودته من الحج الى مكة بسوريا حيث كان يحكم عندئذ سيف الدولة ، سلطان بيت آل حميدان في عهد الخليفة العباسي الثالث والعشرين بعد المائة . وعندما وصل الى بلاط هذا الأمير الذي يمثل ساحة مبارزة دائمة بين رجالات الأدب ، وجد نفسه مجهولا من جمهور المبارزة الأدبية التي تقوم أمامه ، فظل واقفا حتى أشار اليه سيف الدولة بأن يجلس ، وعندئذ سأله الفارابي عن المكان الذي يريد منه الجلوس فيه ، فأجابه الأمير بأن بمقدوره أن يجلس في أي مكان يراه أكثر ملاءمة له ، فتوجه هذا العالم غير المعروف (ممن حوله) وبدون أن يتوجه باستفسار آخر ، ليجلس على طرف الأريكة التي كان الأمير جالسا عليها ، واذ فوجئ الأمير بجسارة هذا الغريب قال بلغته (العربية) لواحد من رجاله : مادام هذا التركي قد بلغت به القعدة هذا الحد ، فاذهب اليه لتؤنبه ، وأطلب اليه في الوقت نفسه مغادرة مكانه ، وحين سمع الفارابي منه هذا القول قال للأمير : حنانيك ، فمن يسوس الناس بمثل رقتك ، يجعل نفسه عرضة للندم . فقال له الأمير ، وقد أدهشه أن يسمع مثل هذه العبارة : أتعرف لغتنا ؟ فرد عليه الفارابي : نعم ، وأعرف لغات كثيرة غيرها ، ثم دخل على الفور في المبارزة مع العلماء المتجمعين ، وسرعان ما ألزمهم جميعا الصمت ، فأصبحوا مجرد منصتين ، يتعلمون منه أشياء كثيرة لم يسمعوا عنها من قبل .

وحين انتهت هذه المبارزة الأدبية أسبغ عليه سيف الدولة الكثير من التكريم واستبقاه الى جانبه ، وبينما كان الموسيقيون الذين استدعاهم سيف الدولة يغنون اندس الفارابي بينهم مشاركا اياهم بعود كان يمسك به بيده ، وحظى باعجاب الأمير ، فسأله ما ان كانت لديه مقطوعات موسيقية

من وضعه ، وعندئذ أخرج قطعة وزع أجزاءها على الموسيقيين . ثم واصل مساندة أصواتهم بعوده فأشباع بين الحاضرين جميعا جوا من المرح حتى جعلهم يضحكون بملء أسداقهم . ثم أمر بعد ذلك بغناء مقطوعة أخرى من مقطوعاته فقد جعل الجميع ينحرفون في البكاء ، وفي النهاية غير من المقام فجلب النوم اللذيذ الى عيون كل الموجودين ، وقد ابتهج سيف الدولة بموسيقى الفارابي وسر من علمه وأبدى رغبته في أن يظل هذا العالم على الدوام في صحبته ، لكن هذا الفيلسوف الكبير ، الذي كان بالغ الزهد في كل أمور الدنيا شاء أن يترك البلاط ليتخذ طريق العودة الى بلده ، فاتخذ طريقه وسط الأراضي السورية ، لكن لصوصا هاجموه ، واذ كان يعرف جيدا كيف يجذب القوس ، فقد شرع يدافع عن نفسه ، لكن سهما من قطاع الطريق أصابه بجرح بالغ فسقط حة هامة .

ويحكى كذلك عن هذا الرجل العظيم أنه كان يوما في صحبة الصاحب ابن عباد ، فأخذ العود من يد أحد الموسيقيين ، وعزف بالطرف الثلاثة التي تحدثنا عنها من قبل ، وعندما بذرت الطريقة الثالثة النوم في عيون الحاضرين ، كدسبب على عنق العود الذي استخدمه : مر الفارابي فانفشعت الأحران . وعندما قرأ الصاحب ، ذات يوم ، مصادفة هذه الكلمات ، فقد ظل بقية حياته في حالة كدر لأنه لم يتعرف اليه ، ذلك أن الفارابي كان قد انصرف دون أن ينفوه بكلمة ، وبدون أن يعطى أحدا الفرصة كي .

المبحث الثاني عن اسم العود

لا يمكن اعتبار كلمة عود : اسم علم على الاطلاق ، فهي بهذا المعنى قليلة الوجود في اللغة العربية . وكلمة عود(١) تعنى كل أصناف الخشب على الاطلاق ، حين يشار الى آله أو أداة ما . أما باعتبار الكلمة اسما لآلة موسيقية فقد انتقلت الى لغات كثيرة ، وتناولها التحريف في كثير أو في قليل بحيث قد بات من العسير أن نعرف عليها . فحين خلط الأتراك بين الاسم وأداة المعرفه في كلمة واحدة (العود) فقد حرفوا هجاءها، فكسبوها ولفظوها "لوطه" . أما الاسبان الذين أخذوا هذه الكلمة ، طبقا لكل الشواهد ، عن عرب الشرق ، بشكل مباشر . فقد حرفوا من لفظها وهجائها على نحو طفيف فجعلوها لاودو Laoudo ، أما الايطاليون فقد كتبوا هذه الكلمة لوتو Leuto ، ثم لفظوها ليوتو Léouto ثم كتبوها فيما بعد Liuto ليلفظوها من ثم Liouto ، ومن هنا ، دون جدال ، أو من تلك المعرفه بالعود النبي اكسبها الفرنسيون ، في الشرق ، في زمن الحروب الصليبية جاءت الى فرنسا كلمة لوت Luth ، وهي اسم أطلق على نوع من الآلات الموسيقية ، أدى بدوره الى ظهور الجيتار الألماني .

وقد أكد لنا أحد الشرقيين ، من المنبشرين في العلم ، أن العود الأصلي كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة الموسيقية التي نحمل اليوم هذا الاسم . وفي الوقت نفسه حبت كان حجمه باعنا على الضيق وعلى ارهاق حامله ، فقد أحلوا مكانه الآلة التي نعرفها اليوم حين نشير اليها بالاسم المصغر: عود كويطرة أو كوينره ، والذي يعنى العود أو الجيتار الصغير .

الهوامش :

(١) من كلمة عود جاءت كلمة عواد ، وتعنى الاسم الذي يشار به الى من يحترف العزف على العود .

المبحث الثالث

عن شكل العود بصفة عامة ، وعن الأجزاء التي يتكون منها

الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها ، والتي رسمت في لوحات الدولة الحديثة ، المجلد الثاني ، اللوحة AA الشكل رقم (١)(١) ، تمثل في واقع الأمر شكلاً من أشكال الجيتار ، لا نجد للمقارنة به ، شكلاً أفضل من نصف ثمرة كمثرى أو شمامه سطحت قليلاً عند أسفلها .

ولكى نجعل الشكل الذى تقدمه عنها أكثر وضوحاً فسننظر إليه فى البداية من وجوهه المختلفة ، ثم فى أجزائه المتفرقة (كل على حدة) . وحين نتصدى بالشرح لهذه الأشياء فسنعفى أنفسنا من الدخول فى التفاصيل نفسها ، حين نتصدى لبقية الآلات الوترية ، ما لم تك هناك ملاحظة جديدة ينبغى تقديمها .

الوجه الأمامى للعود A هو الوجه أو الجانب الذى يوجد به مشددة التنائم ، وهو مسطح ويسمى بالعربية **وجه** ، أما الجانب الخلفى B أى الجزء المقابل للجانب السابق فمحدب أو مقبب ، فيما عدا الملوى حيث هو مسطح . ويطلق على هذا الجانب الخلفى فى مجمله فى العربية اسم **ظهر** ، ويسمى الجزء من الظهر المكون للجسم الرنان ، أى ذلك الجزء المحصور بين b و d **قصعة** ، وهى كلمة تشير الى شئ أجوف ومحدودب . وتسمى يد العود **بالرقبة** ، أما مركز الأوتاد S فيسمى بالعربية **أنف** ، كذلك يسمى الملوى D **بالبنجلك** ، فى حين يسمى الجزء المجوف من الملوى E والذى تدخل فيه الأوتاد **بالمسترة** ، أما الأوتاد نفسها e فتسمى

عصافير(٢) وتسمى نعوب العصافير بالحروو(٣) أما الحيسال F فهي
الأوتار(٤) ، وتسمى رافعة الأوتار أو المشط **بالفرس** وهي نقابل وتنفق مع
كلمة شيفاليه Chevalet عندنا ، وهو الاسم الذي نطلقه على تلك القطعة
الصغيرة من الخشب ، والتي بوضع رأسها فوق آلتنا الموسيقية . ويطلق
على قطعة الجلد H ، المصبوغة باللون الأخضر والملصقة فوق مشددة النساغ
وتحت الأوتار والتي تمتد مبسطة من العرس الى ما تحت النافذة الصوتية
الكبيرة اسم رقمة ، أما هذه النافذة الصوتية الكبيرة () فتسمى **شمسة**(٥)
في حين تسمى النافذتان الصوتيتان الصغيرتان oo والموجودتان تحت
الشمسة الكبرى ، بالقرب من الزوايا للرقمة بالشمسيات(٦) . أما الجوانب
المكونة للقصة فيطلق عليها اسم **بارات**(٧) ، وفي النهاية فانهم يطلقون على
ريشة العزف P اسم **زخمة**(٨) ان كانت هذه عبارة عن رقافة من خشب .
أو **ريشة النسر** ، اذا كانت حفيفة ريشة نسر .

الهوامش :

(١) مجموعة الآتبه والآثا والآلات . ونعطي اللوحة AA الفصول السبعة من الباب الأول من هذا المجلد ، أما اللوحة BB فنغطي الفصول الستة الأخيرة ، في حين نغطي اللوحة CC الأبواب الثاني والثالث والرابع . ملاحظه مقياس الرسم الخاص بالآلات يبلغ بصعده عامه ثلث الأصل . أما التفاصيل فقد أوردناها بالحجم الطبيعي .

(٢) هذه الكلمه هي جمع لكلمه عصفور . ولا يطلق الا على الأوتاد التي سخذ شكل فرص صغير على هيئة زرار . أما الأنواع الأخرى من الأوتاد ، مثال تلك التي لها شكل البيبر (مطرقة ذات رأسين) وتسمى أوناد والمفرد وند . أما تلك التي لها شكل هرمي فيطلق عليها اسم ملاوى .

(٣) جمع كلمة خرق بمعنى ثقب . انظر شكل ٢ .

(٤) أوتار والمفرد وتر ، وهي تقابل كلمة Corde عندنا . ولا تسمى بهذا الاسم سوى الأوتار المصنوعة من معى الحيوان ، أما تلك المصنوعة من النحاس الأصفر فتسمى : سلك أو بل ، وان يكن المصريون لا يلجئون إليها فط في صنع الآلات الموسيقية التي يستخدمونها ، بحيث لا تراها الا في الآلات التي يعزف عليها الأتراك والمونانيون واليهود الذين يفتنون مصر .

(٥) مأخوذة من كلمة شمس ، وهي كلمة محرفة .

(٦) وهذه الكلمة أيضا مشتقة من كلمة شمس ، وتقابل كلمة Solaire عندنا .

(٧) والمفرد بارة (وهي وحدة العملة المصرية زمن العثمانيين) .

(٨) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .

المبحث الرابع

الخامات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منها ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من الأجزاء ، ووظيفته ، وغلاف الآلة .

نصنع البنجك D من حشب الجور . وهي مقلوبة الى الخلف ، وشكل مع العنق C زاويه تبلغ ٥٠ درجة . أما الجانب E فمجوف في كل اساعه . ويبلغ سمك الأجزاء الجانبية نحو ٦ مم ، وينقسم هذا السمك في كل طول هذه الأجزاء الجانبية الى قسمين عند منصفه بفعل شبكة من خشب القيقب المصفول . مغلقة . ويبلغ عرضها ملليمترا واحدا (١) . أما الوحيان الجانبيان X فيتكون كل منهما من جزئين : أحدهما وهو الأكبر عرضا . يبلغ عرضه من ناحيه الأنف ١٦ مم . ويبلغ هذا العرض عند قمة البنجك ١١ مم فقط . أما الجزء الآخر فيشكل اطارا يحيط بكل الجزء السابق ، بكامل طول البنجك . ولا يزيد عرضه عن ٧ مم . وينقسم هذا الجزء بدوره الى قسمين بفعل شبكة من الحشب . يمد بكامل طوله . وهي مغلقة . وتماثل في سمكها تلك الشبكة التي سبق أن أشرنا اليها (٢) . وعند وسط الوحوه الجانبية X نحد الأربعة عشر ثعبا ، التي يبعد كل ثعب منها عن الآخر بمسافه ١٤ مم . والتي يمر من خلالها الاربعه عشر وندا والتي تحمل الأرقام من ١ الى ١٤ . والتي يركب عليها الأوتار (٣) وتغطي لوحة صغيرة من العاج - وهي التي لا نرى سوى سمكها في الشكل ٧ - كل طول الدرك (أطراف الأوتار) . وكما هو الحال بالنسبه للدرك . فان عرض هذه اللوحة يبلغ ٢٩ مم . في حين يبلغ ارتفاعها ٢٣ مم . وينقسم امداد الوجه فيما تحت البنجك الى رقع صغيرة . فهناك أولا رقعان طولبيان . تتكونان بفعل احاطة الجانبين اللذين تحدثنا عنهما من قبل . واللذين يبلغ

عرضهما بالمنل ٧ ملليمترات . ثم مع الاتجاه نحو مركز الوحه ٢ . وفريبا من الشبكتين السابفتين مباشرة . وعلى كل جانب يوجد شريط من خشب سانت لوسى ١٠٠٠-١٠٠٠ يصل عرضه الى ٦ مم فوق البنجك D . و٤ مم عند الاقتراب من نهاية الأخير . وفريبا من كل واحد من هذين الشريطين أو الرقعتين . مع الاتجاه دائما نحو المركز . توجد شبكة من العاج يزيد عرضها قليلا عن الملليمر . ويتلو هاتين الرقعتين شريطان من خشب الأكاچه الأبيض . أحدهما على جانب . وثانيهما على الجانب الآخر . وعرضهما غير متساو . يبلغ عرض أحدهما نحو ١٠ ملليمترات ، في حين يبلغ عرض الآخر ٧ مم . ومع ذلك فان هذا الطول . في هذا وذاك من الشريطين يبدأ في التناقص تدريجيا ، وبشكل غير ملموس حتى لا يزيد بعد على ملليمترين . ثم يعقب هذين الشريطين كذلك شبكتان صغيرتان من خشب الليمون يبلغ عرضهما ملليمترا واحدا . وأخيرا ، فعند الوسط تماما توجد شبكة من خشب سانت لوسى عرضها مساو لعرض الشبكتين أو الشريطين السابقين . وتؤدي كل هذه الشبكات أو الشرائط الى قطعة صغيرة من خشب الأكاچه الأحمر ، يبلغ سمكها نحو ملليمترين ، وتوجد مباشرة تحت لوحة العاج .

أما الأوتاد e (٤) فهي من خشب الزعرور ، ويبلغ عددها أربعة عشر كما سبق أن أوضحنا ، ويخترق كل واحد منها ثقب نفذ في سمك ذيله (٥) ليمر الوتر من خلاله .

وأما العنق (أو اليد) ، فمسطح عند أعلاه أو عند مقدمته، ويتحدب في أسفله أو في الخلف . ويتكون وجهه العلوى من قطع متصلة ومغلقة . ووسطه (٦) عبارة عن نصل كبير من العاج يبلغ طوله ١٦٠ مم ويبلغ عرضه من أسفل ٣٦ مم ، ثم يأخذ هذا العرض في التناقص تدريجيا مع الارتفاع حتى لا يعود يبلغ أكثر من ٢٨ مم ، ويحاط هذا النصل العاجى بإطار صغير

من خشب سانت لوسى ، كما يحاط هذا الاطار بدوره بشبكة من العاج .
ونغطى حافنا العنق ، وكذا الجزء الواقع مباشرة تحت الانف بشريطين من
خشب سانت لوسى . وفى أسفل النصل الكبير المصنوع من العاج توجد
قطعه من خشب الأكاچه تشكل منوارى مستطيلات عرضه ٤٥ مم وبارتفاع
فدوره ١٤ مم ، تحوطه شبكة من العاج هى بمثابة اطار له . وبعيدا عن
ذلك ، الى أسفل ، توجد شريحة صغيرة من خشب الأبنوس تمتد ٥٢ مم
فوق امتداد العنق ، أما ارتفاع هذه الشريحة فيبلغ ٧ ملليمترات ، وأسفل
ذلك نجد شريطا من خشب سانت لوسى عرضه ٣ ملليمترات . وكل واحد
من وجهى العنق فى نفس مستوى الفرس . أما أسفل العنق فمصنوع من
خشب الصندل ، وهو ينقسم الى ثلاث عشرة رقعة ، بفعل اثنى عشر خيطا
من خشب الليمون تمتد بكل طول هذا الجزء من الآلة الموسيقية . ويرجح أن
هناك جزءا من العنق لا نراه قط لأنه يدخل أو يندمج فى جسم الآلة ،
وهذا الجزء الذى يبلغ ارتفاعه بالضرورة ٤٥ مم على الأقل ، يشكل بلا جدال
نوعا من ردف أو نلة نلتصق عليها الضلوع عند أطرافها .

أما الأنف S فمن العاج ، حذب بها سبعة أزواج من نتوء صغيرة ،
نبيت فيها الأربعة عشر وترا ، متزاوجة (اثنين اثنين) لتحول بين كل منها
وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها .

أما مشددة التناغم A . فهى قطعة واحدة من خشب الصنوبر ، ناعمة
وملساء بالقدر الكافى ، ولكنها غير مطلية بأى طلاء ، ونمتد لنحو ١٨ مم
فوق العنق .

وأما الشمسيات 0,0,0 فدائرية ، ويسدها بشكل تام سمك مشددة
التناغم . ويبلغ قطر الشمسية الكبيرة 0 ١٠٨ مم ، أما قطر الشمسينين
الصغيرتين 0,0 فلا يتجاوز ٣٢ مم .

والرقمة (٧) هي قطعة الجلد الأخضر اللون ، التي نلصق فوق مشددة التناعم ، والتي تشغل من هذه المشددة مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا بـ ١٠٤ مم عرضا ، بدءا من الفرس .

وزوايا أعلى الرقمة مبتورة ومشذبة من كل جوانبها على شكل أسنان ذئب . وقريبا من الفرس ، تجاه الفراغ الذي يفصل بين كل زوجين من الأوتار نرى فوق الرقمة ثقباً أو نافذة صونية صغيرة (شمسة) منقوبة كلية في سمك مشددة التناعم . وحيث تشكل الأزواج السبعة من الأوتار ست فاصلات (فراغات) فيترتب على ذلك وجود ست شمسات صغيرة (٨) في هذا المكان .

وتصنع الفرس g من خشب الجوز ، وتكاد تشبه فرس الجيتار عندنا ، وتخرقها سبعة أزواج (١٤) من الثقوب ، تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها .

كما تصنع الأوتار F من معى الحيوان ، وهي تختلف فيما بينها قليلا في درجة السمك ، تبعا للضغمت المتباينة التي ينبغى أن تصدر عنها ، وهي تربط بالأوتاد وبالفرس على شاكلة أوتار الجيتار عندنا .

أما الجزء المحدب من الجسم الرنان أو ما يسمى بالقصعة فيتكون من واحد وعشرين ضلعا من خشب القيقب ، يفصل بينها عشرون شريطا من خشب سانت لوسى . وفوق الضلعين الأخيرين - وهما أصغر الضلوع - تنهض مشددة التناعم (٩) .

ولإخفاء اتصال مشددة التناعم بحواف القصعة ، أى بالجزء المحدب من الجسم الرنان ، أو ربما للحيلولة دون أن تنفرط أو تتفكك مشددة التناعم فقد غطيت كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ مم ، لصق نصفه

فوق القصعة بينما التصق نصفه الآخر بالمشددة نفسها (١٠) .

وفى الجزء السفلى من القصعة ، والذي تنتهى عنده الأضلاع متجمعة توجد حلية من خشب الليمون ، تغطى من هذه الناحية طرف الأضلاع وتعلو لنحو ٨١ مم فوق ارتفاع الضلع الأول بالقرب من مشددة التناغم من ناحية اليمين وناحية الشمال على حد سواء . وتغطى هذه الحلية فى جزء منها بحلية أخرى من خشب سانت لوسى ، التى تمتد هى الأخرى متجاوزة امتداد الحلية الأولى بنحو ٥٤ مم بارتفاع هذه الأضلاع نفسها (١١) ، واذ تأتى هذه الحلية لتكون فى وضع متساو مع المشددة فانها تكون نتيجة لذلك مغطاة ، بدورها ، بشريط من القطن الأزرق ، ويبدو أن هذه الأشياء تستخدم فقط بغرض تثبيت الأضلاع ، ولكى تزيد من متانة الجزء الذى تحمل عليه الآلة ، عندما نوضع فى وضع الوقوف .

وإذا ما خططنا خطا موازيا لمشددة العود بدءا من الطرف \times من البنجكاج تجاه أسفل الآلة على شكل Ω فسنجد أن طوله يبلغ ٧٢٦ مم ارتفاعا ، فإذا ما قسنا امتداده بدءا من الأنف S حتى نقطة Ω فى خط مستقيم فان طول الآلة فى هذا البعد لن يتجاوز ٦٧٧ مم ، مما يعطينا ٢٩ مم ، فرقا بين الجزء الأكبر ارتفاعا من البنجكاج وبين الأنف .

ويبلغ طول العنق من الناحية F ٢٢٤ مم ، فى حين يبلغ طوله بالقرب من الأنف ٤٩ مم ، أما عرضه بالقرب من الجسم الرنان ، فى امتداد المشددة L فيبلغ ٦٥ مم .

كما يبلغ صندوق الجسم الرنان فى أكبر عمق له ١٦٢ مم .

أما مشددة التناغم فى الامتداد المحصور بين النقطة Ω والامتداد L فتصل الى ٤٣٣ مم ، أما أقصى انساع لها ، أى على مسافة ١٣٥ مم من

النقطة Ω فيبلغ ٣٥٠ مم ، ويبلغ هذا الاتساع عند منتصف ارتفاعها ٣٣٩ مم ، أما عند ثلاثة أرباع ارتفاعها ، قريبا من جانب العنق ، فلا يزيد هذا الاتساع عن ٧٠ مم .

ويمتد الأنف بعرض يبلغ ٤٧ مم .

ويبلغ عرض البنجك ، مقيسا بالقرب من الأنف ، ٤٦ مم ، ولا يبلغ طوله عند طرفه ، في نفس البعد ، سوى ٢٨ مم .

ويأخذ عرض العود في التناقص على الدوام في اتجاهي العرض والعمق ابتداء من مسافة الـ ١٣٥ مم من نقطة Ω حتى الطرف الأكثر ارتفاعا من البنجك ، كذلك فإنه يتناقص في هذين الاتجاهين في مدى الـ ١٣٥ مم مع الاقتراب من النقطة Ω . ومع ذلك فإن هذا التناقص ، برغم انه أكثر انحدارا وأقل مدى عنه اذا ما انجهدنا نحو الطرف الآخر ، سواء بسبب من قلة الاتساع الذي يتبقى ، أو لأن منحنى الآلة وهو يتسع تدريجيا ينهي به الأمر بأن يتحول الى خط يكاد يكون مستقيما .

والآن ، قد انتهينا من تقديم أبعاد سُمسات الرقمة ، ولا يبقى علينا الا أن نصف الريشة P ، تلك التي لم نذكرها بكلمة واحدة حتى الآن .

تصنع ريشة العزف ، والتي تسمى بالعربية زخمة (١٢) أو ريشة النسر من نصل صغبر من رقاقة خشب أو من ريشة نسر . وحين ينخذها العازف من ريشة نسر ، فلا بد أن يقطع منها الجزء الجاف الذي يوجد في أعلى القصبة بطول ٨١ مم ، كذلك تُنزع عنها كل المادة الاسفنجية ، وتكشط جيدا بواسطة مدية أو محفار ، ثم تشذب وندور من عند طرفها ، وفي النهاية لا يترك فيها شيء يمكنه أن يخدش الأوتار أو يعلق بها مما يؤدي توقيع من يقوم بالعزف على هذه الآلة الموسيقية .

ويصنع غلاف العود بقدر من العناية يستحق منا معه أن نتوقف عنده (١٣) ، فشكله عند اغلاقه يشبه تمام الشبه شكل الآلة نفسها ، وهو مصنوع من خشب الصنوبر مغطى بجلد من الحور مصبوغ باللون الأحمر ، ومبطن من داخله بورق مصبوغ بطريقة بدائية خشنة باللون الأحمر كذلك ، ويتشكل الجزء المقبب من الخارج ، المجوف من الداخل B ، والمعد لاحتواء ظهر الجسم الرنان من أضلاع متجمعة ، وتلتصق هذه الأضلاع وتلتحم ببعضها البعض على نحو طيب حتى أننا لا نلمح أدنى أثر لها من خلال الجلد الذي يكسوها . وكل الجزء المجوف من الغلاف ثابت ، أما الجزء المسطح والمعد لاحتواء مقدمة الآلة فينقسم الى ثلاث قطع احدها من فقط وهي A ثابتة ، وهي كذلك القطعة السفلية والتي ترتفع حتى ٢٧ مم أسفل الشمسات الصغيرة ، أما القطعتان الأخرى فمتحركتان ، وأولاهما C تتصل بالأولى بفعل مفصلتين صغيرتين ، يمكن عن طريقهما قفلها أو فتحها حسب الحاجة ، وهي تكسو الآلة ، أسفل الشمسات الصغيرة ٥٥ بنحو ٢٧ مم ، وحتى ارتفاع مقدمة البنجك ، ذلك أنها بعد أن تضيق حتى تأخذ شكل العنق تعزد فتستعرض من جديد عند النقطة d ، لتغطي الجزء من الغلاف الذي يضم البنجك ، ولا بد أن تكون سعتها كبيرة لحد يكفي لأن يستوعب ، ليس فقط هذا البنجك ، بل والعصافير ، التي تبرز بنحو ٢٧ مم الى الخارج ، على النحو الذي نراها عليه في الشكل ٢ . أما السدادة E فلها حواف ناتئة ، بزوايا مستقيمة عند x كما ترتفع بمقدار ١٥ مم ، وتغطي عند اقفالها القسم المفرغ من الجزء المجوف والثابت R الذي يضم البنجك . وتنتهي الحافة السابقة بالوجه v ذلك الذي يوجد بوسطه مزلاج له زنبره يدخل في بداية اللسان g عند طرف الجزء d عندما يعاد رفع الجزء Q - بعد أن نكون قد أوقفنا السدادة E - لنسندة عند d على هذه السدادة نفسها .

الهوامش :

- (١) انظر شكل ٢ .
- (٢) انظر الشكل ١ الوجه × .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ حيث رقت العصافير طبقا لترتيب الأوتار وترتيب النغمات في الائتلاف النغمي .
- (٤) انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٥) اضطررنا لتقديم هذه الملاحظة إذ أننا بعد ذلك سنتحدث عن بعض الآلات الموسيقية التي نصنع عصافيرها على نحو مفاير وتربط أوتارها بطريقة مختلفة .
- (٦) انظر الشكل ١ .
- (٧) تصنع هذه الرقعة من قطعة جلد مأخوذ من أسفل بطن السمكة المسماة بالعربية بياض .
- (٨) انظر الشكل ١ .
- (٩) شرحه .
- (١٠) شرحه .
- (١١) شرحه .
- (١٢) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .
- (١٣) انظر الشكل ٤ .

المبحث الخامس

عن الائتلاف النغمى فى العود

وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقى

سوف يكون الأمر بالمثل عسرا ، طويلا ومرهقا ، لو أننا حاولنا تفسير الوضع الفريد الذى تأخذه أوتار العود ، وكذا توضيح ترتيب النغمات التى تكون ائتلافه النغمى ، دون أن نسعى بصورة نجعل من هذا كله أمورا محسومة يدركها العين ، ولهذا السبب ، فقد ظننا أنه قد كان من الأوفق أن نقدم هنا رسما للمبتحاك وللأوتار بالأصافه الى إشارة للنغمات التى يحدثها .

أما الأرقام التى وضعناها من العصافير ، والإشارات الموسيقية الواقعة قبالتها على جانبى البنجك فمدل فى الوقت نفسه على وضع الأوتار المربوطة الى العصافير والتربيب الذى شغله فى التألف النغمى لآله العود وكذا الأنغام التى بأى بها كل واحد من هذه الأوتار ، وحتى يمكن الفارىء من تصور ميكانيزمات التألف النغمى بشكل أكثر وضوحا فقد أطلنا خطوط الأوتار عن طريق خطوط أخرى من المقطع ، وفى نهاية هذه الخطوط ، كررنا مرة أخرى الرقم الموافق للترتيب الذى شغله النغمة التى يحدثها الوتر والنسب عبرنا عنها بونه أو إشارة التألف التى ترى أسفل البنجك ، وبهذه الطريقة فإن العين تستطيع أن تترشد بهذا الرسم فى تتبع الأمر بدءا من المكان الذى يربط فيه الوتر بالعصفورة ، حتى الأنف التى يتخذ عنده الوتر الموضع المخصص له ، حتى يصل الى إشارة النغمة التى يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل السالى البنجك بأوتاره ، مصحوبا بالنونات أو الإشارات الموسيقية المربوطة بالأوتار ، وبالنغمات التى تحدثها هذه

الأوتار ، والنسب يكون منها - أى من هذه النغمات - التآلف النغمى لآلة العود . أما الأرقام النسب نجدتها بين الإشارات الموسيقية والعصافير فتدل على النسب الذى جاءت عليه الأوتار فيما يتعلق بالتآلف النغمى .

وهكذا يرى :

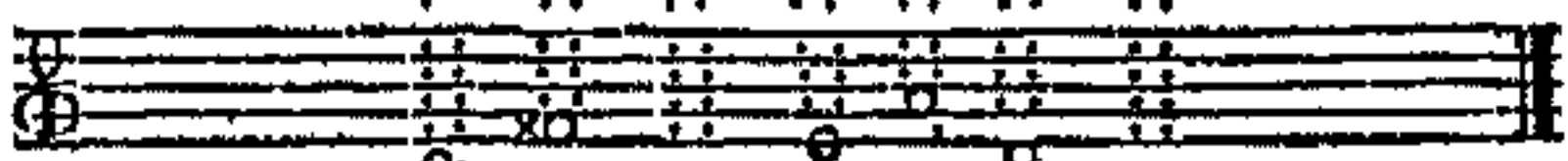
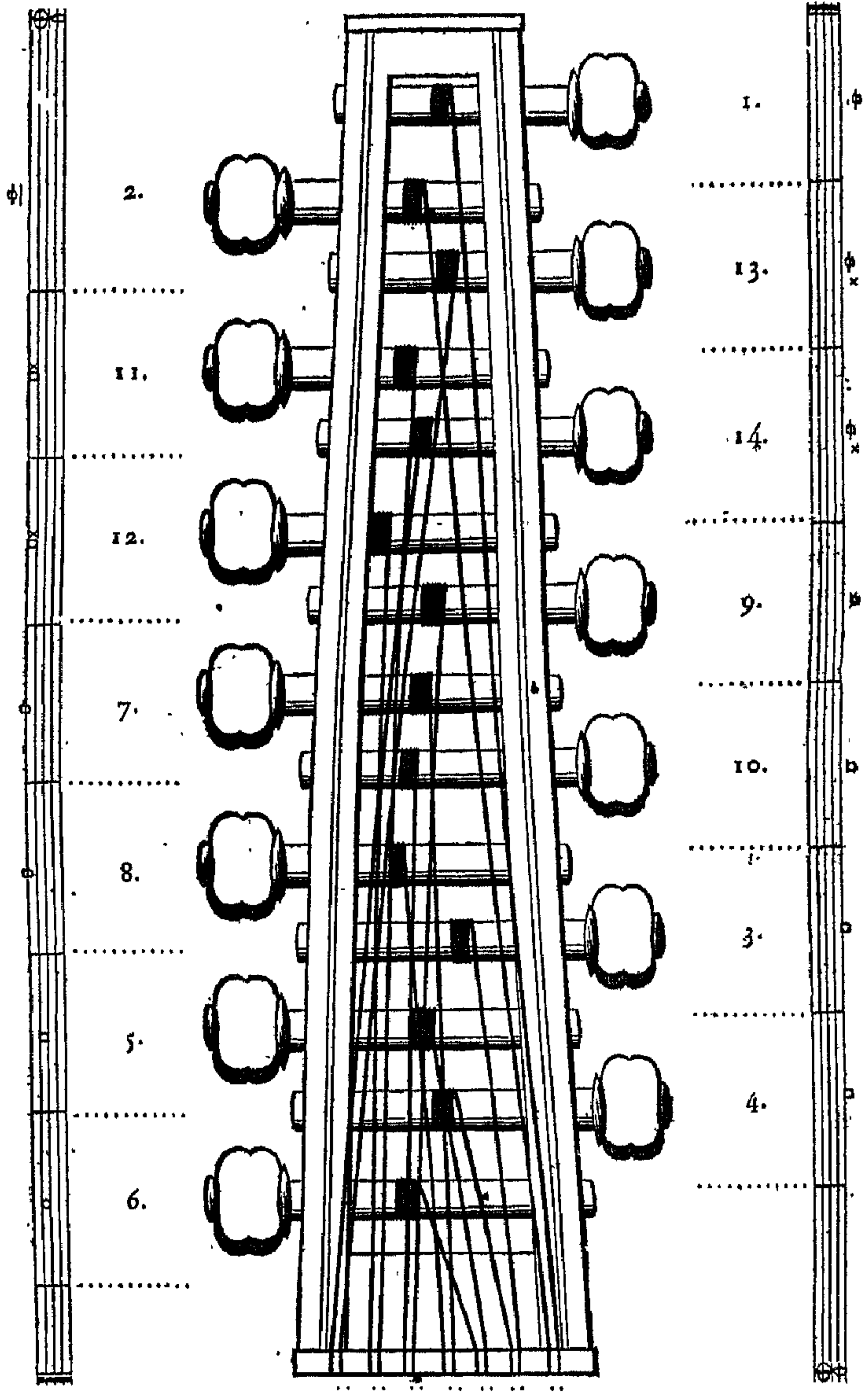
أولا : أن كل واحدة من النغمات السبع تؤدى بواسطة وترين .

ثانيا : أن هذه النغمات جميعا قد اختلفت فى رباعيات وخماسيات ونمانيات ، سواء عند الصعود أو عند الهبوط .

ثالثا : أن النغمة الأكبر انخفاضا أو غلظة تشغل هنا الموضع الذى تشغله النغمة الأكبر جهارة أو حدة ، أى نغمة الزير (وهو أدق الأوتار) فى جميع أنواع الكمان ، على اختلافها ، لدينا .

رابعا : أن الوترين اللذين يؤديان النغمة الأكبر غلظة هما أطول الأوتار جميعا ، وأنهما بالنسبة لربوطان بالعصافير الأكبر تراجعاً نحو طرف السناك .

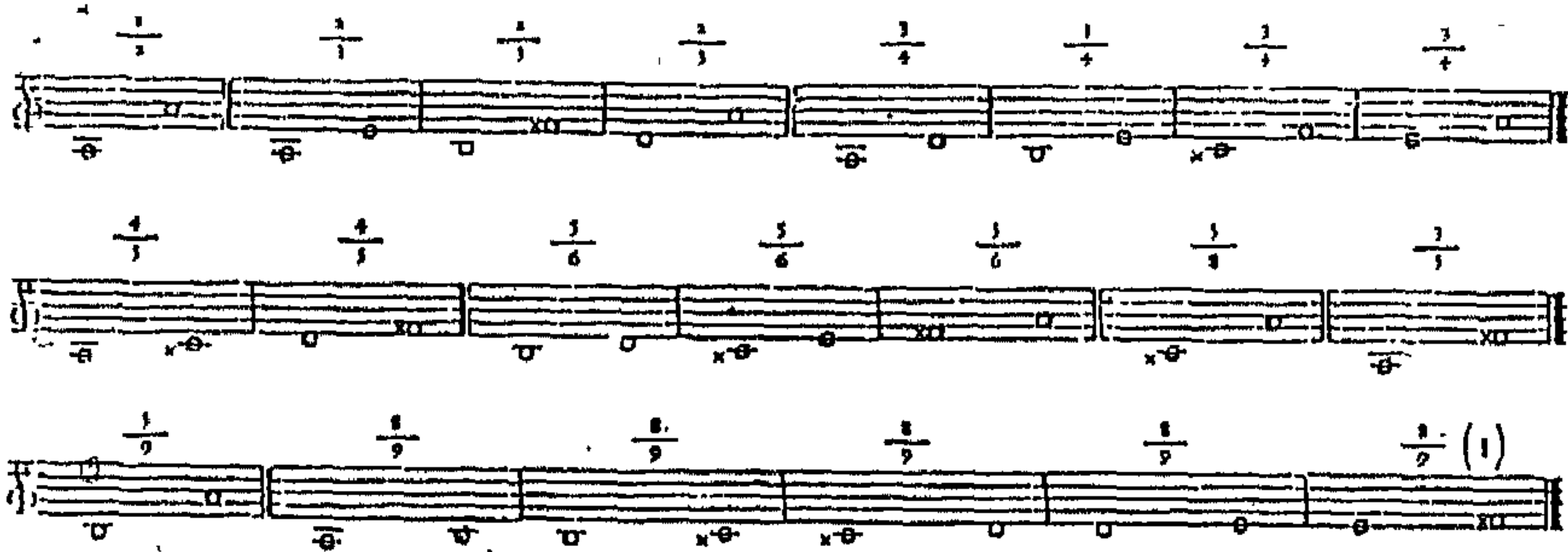
خامسا : أن من الأمور البالغة الغرابة ، والبالغة الأهمية ، والجديرة بالملاحظة فى الوتر نفسه ، هو أن الائتلاف النغمى للعود يشتمل على كل النغمات الناتجة عن انقسام الوتر الى أجزاء القاسمة الأساسية والمبدئية ، مع فارق طفيف بنجم عن المزاج الذى يملك العرب عند استعمالهم لنظامهم الموسيقى ، وفى واقع الأمر فإن لديهم تلك النغمة السمانية التى شكل ، طبقا لتقسيم الوتر ، الفاصلة التى توجد فيما بين النغمة الناتجة عن نصف طول الوتر نفسه ، وتلك التى تصدر عن الطول الكلى لنفس الوتر ، وباتباع هذه المقارنة على الدوام ، فيما بين الأجزاء القاسمة للوتر فى طوله الإجمالى ، وفى النغمات النسب تحدثها هذه الأجزاء ، نجد لدينا الخماسية الناتجة عن



1. Qan-un-Nouvi.
 2. Rast.
 3. Naou.
 4. Doukka.
 5. O'alyan.
 6. Sykka.
 7. E'raq.

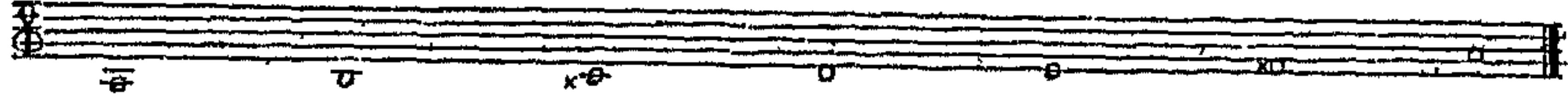
ثلثي طول الوتر ، والرابعة التي تنتج عن ثلاثة أرباعه . والتلائية الكبرى
التي تصدر عن أربعة أخماسه . واللائية الصغرى عن خمسة أسداسه .
والسداسية الصغرى عن خمسة أثمانه . والكبرى عن ثلاثة أخماسه .
والسباعية الصغرى عن خمسة أسباعه . ونعمه القرار التي تصدر عن
ثمانية أسباعه .

أمثلة



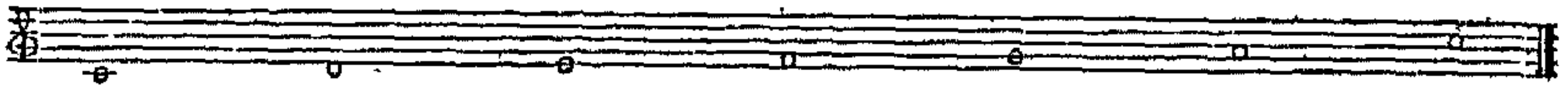
ومع ذلك فإننا لم نقل بأن من الأمور الهامة أن نلاحظ النسب أو
العلاقات المخلفة لهذه النغمات فيما بينها لمجرد أن نغمات الائتلاف في آلة
العود . بعم كل النسب أو العلاقات التي تنتجها التقسيمات الرئيسية
للوتر ، وإنما كذلك لأننا نجد حين نحصيها جيدا ، شبرا إلى رابطة
مصاهرة بين النظام الموسيقي العربي ، والنظام الموسيقي الذي وضعه
جى أرزو Gui Arezzo لدرجة يسحيل علينا معها ألا نكون على يقين
تام بأن أحدهما قد أدى لنشأة الآخر ، أو أنهما على الأقل قد اشتقا كلاهما .
من مصدر مشترك ، وفي الواقع . فإننا نجد النظام الموسيقي الذي ينتج عن
نسب أو علاقات النغمات في ائتلاف آلة العود على النحو الآتى :

الترتيب أو النسق الدياتونى للأنغام
فى الائتلاف النغمى لآلة العود



واذ تعلق هذه السلسلة من النغمات بمقدار نغمة ثلاثية ، فإنها
تختلف اختلافا طفيفا ، أو لا تكاد تختلف على الإطلاق ، عن السلم الموسيقى
الذى تكون طبقا للنظام الموسيقى عند جى أرزو . حيث لا يتكون هذا السلم
الا من النغمات الست الدياتونية التالية ، ذلك أن النغمة سى Si لم تضاف
الى هذا السلم الا بعد ما يزيد على ستمائة عام بعد جى أرزو ، منذ
ما يقل عن مائتى عام ، على يد موسيقى يدعى لومير Lemaire .

السلم الموسيقى طبقا لنظام جى أرزو



وبمعنى آخر فربما لا يحتمل أن يكون المصريون المحدثون والعرب
قد تلقوا هذا النظام الموسيقى عن الأوربيين ، وحيث يرجح كثيرا - على
العكس من ذلك - أن يكون الفن الموسيقى منذ سقوط الامبراطورية
الرومانية قد عانى - فى أوروبا - من نفس القدر الذى قاست منه بقية
الفنون الحرة والعلوم ، بمعنى أنها قد أضحت أمورا باطلة ، منسية مهملة ،
فى الوقت الذى كانت فيه هذه العلوم والفنون نفسها تزدهر وتحظى بأكبر
قدر من الشىوع والنجاح على يد العرب ، الذين يبدوون دوما وكأن علوم
الاغريق وفنونهم قد وجدت عندهم الملاذ الآمن ، فقد ينتج عن ذلك أن هؤلاء
العرب ، حين بسطوا فتوحاتهم الى أوروبا ، كما كانوا قد فعلوا فى الشرق ،

وخصوصا حين سيطروا على جزء كبير من ايطاليا ، قد أمكنهم ان يشيروا هناك مع ما بذروه من بذور المعارف الأخرى ، معلوماتهم عن الموسيقى(٢) ، وبالتالي فهناك محل للاعتقاد بأن هذا التشابه بين السلم الموسيقى عند العرب وعندنا ناتج من أن جي أرزو - الذى عاش فى وقت كان عرب المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوربا الشرقية والوسطى - قد تشرب معارفهم وأذاعها حتى تبنتها ايطاليا ، بدلا من مبادئ النظام القديم للموسيقى الاغريقية ، تلك التى كانت قد فقدت سطوتها وتخلب عنها حتى الكنائس برغم المحاولات الدءوب التى كان يبذلها كل من سسان امبرواز S. Ambroise وسان جريجوار S. Grégoire للتذكير بها . ومن هنا ، على الأقل ، نستطيع أن نحسب - كما نظن ، وبقدر أكبر من المعقولة - استقرار ذلك النظام المعيب الذى نتبعه اليوم فى الموسيقى ، ذلك أنه لو لم يكن النظام الموسيقى (الاغريقى) عندئذ قد بات نسيا منسيا ، لما كان هناك ما يفرينا قط على أن نتبنى نظاما آخر ، مادام نظامنا الأول قد كان أكثر بساطة وأكبر وضوحا وأفضل قياسا وأشد سهولة ، وفى الوقت نفسه أحسن اكتمالا من كل الأنظمة الموسيقية المنبذة اليوم سواء فى أوربا أو آسيا وأفريقيا ، حيث كان هذا النظام يتكون من سبع نغمات دياتونية هى : سى ، أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، دون تحريف من أى نوع ، وهى النغمات التى يستطاع أداؤها وانشادها بشكل طبيعى ، فى حين أن سلمنا الحالى : أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، سى ، أوت ، فالنغمة سى تبدو لنا ، بل هى فى الواقع وعلى الدوام ، جافة ، وأداؤها عسير منفر ، مهما تكن العادة التى جعلتنا مرتبطين بهذا الترتيب العجيب والذى لا يتفق مع أية مسيرة هارمونية طبيعية .

ان كل هذه التغيرات والتحريفات فى الفن الموسيقى تعود - دون

جدال - الى الحسابات الحاذقة لتطليموس وافليدس وثيون الأزيدي ٠٠٠ الحج ،
من أولئك الذين فد عن لهم - حين أولوا جل همهم الى ماده الانغام أكر مما
أولوها الى نأثرها في الميلودي - أن يحللوا وبفسموا هذه النغمات الى
فواصل . وعلى أن يفسموا ويفرعوا الفواصل المسنفرة والمنبجة منذ زمان
لا نعبه الذاكره . وذلك بقصد مصاعفه اعدادها ، وحى يكونوا منها فواصل
جديده يمجها الميلودي الجميل ، العروضى والمعمر ، عند القدماء ، وبهذه
الطريقة فقد فلبوا كل سىء ، وعموا كل سىء ، حتى بات النظام الموسيقى
العديم على يديهم مجهولا لا سبيل الى التعرف عليه ، بل كذلك غير قابل
لفهم والاسيعاب . كما جعلوه فافدا بشكل كلى لرايطه العربى الحميمة التى
كانت تربطه بشكل وثيق بهن الخطابة وقواعد الشعر ، وبالتالى بفواعد
الانشاد والبلاغة والالفاء الشعرى . وانهى الأمر بهم . ألا يوافقوا وبفهمهم
التفاهم فيما بينهم . من هذا السديم ، وهذه الفوضى ، ولا ننغى أن يخامرنا
الشك فى ذلك . جاء الى الوجود هذا النظام الحالى للموسيقى العربية . كما
أن هذا النظام . طبقا لكل الشواهد هو الذى اتخذ منه جى أرزو النمودج
الذى ننبعه وبحذيه الآن .

ولقد حان الوقت ، الآن ، كى نمضى الى وصف وشرح آلة موسيقية
أخرى . وعلى هذا فليس نضيف بعد ذلك ، بخصوص آلتنا هذه ، سوى مثال
أخير . كيما نعطى فكرة عن الجدول الموسيقى ، وبعين الملامس ، والتعريف
بالأسماء العربية بالنونات والنعماب التى ينكون منها اثتلافها النغمى . وهو
ما لم نفعله فى الأمله السابقة ، حشيه أن نكون بذلك نشنت الانباه عن
الأمر التى كانت هذه الأمله . تشكل موضوعها .

الجدول الموسيقى (٣) للعود
وتعيين الملمس الخاص به

Qab-en-Naouä.
(2) A vide. Index. Doigt du milieu. Annulaire.

O'chyrän.
A vide. Index. Doigt du milieu. Annulaire.

E'ráq.
A vide. Index. Doigt du milieu.

Rast.
A vide. Index. Doigt du milieu.

Doukáh.
A vide. Index. Doigt du milieu.

Sykáh.
A vide. Index. Doigt du milieu.

Naouä.
A vide. Index. Doigt du milieu.

أما مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من هذه الآلة
فهي نفسها مدى ومساحة نغمات الجيتار الألماني ، وإن يكن النوع في العود
أكبر كبرا ، حيث أنه لا تحده فط أربطه كما في آلات الملمس الأخرى
(الوترية) ، من هذا النوع .

الهوامش :

(١) كثير من هذه المقامات أو النغمات محرف وبالغ الضعف مثل المقامات من سي Si الى أوت ut ، ومن أوت X الى ري ré ، ومن مي mi الى فا X . وتوجد مقامات مشابهة على نحو قريب في البيانو القينارى لدينا . وقد نستطيع تقدير هذه المقامات في نسبة ٩ : ١٠ على غرار الفاصلة النى نطلق عليها اسم مقام صغير ، وان لم تكن هذه النسبة دقيقة قط ، ولهذا السبب فقد آثرنا أن نهمل هذا التمييز بدلا من أن نقوم به على نحو تنقصه الدقة ، إذ كان ينبغي علينا ، حتى نأتى بتقييم دقيق ، وحتى ندلل على هذه الدقة ، أن ندخل في حسابات قد لا تكون مناسبة هنا .

(٢) لا يجهلن أحد أن الخلفاء العرب ، حين بسطوا فتوحانهم في العالم القديم ، قد نشروا فيه ، في الوقت نفسه ، العلوم والفنون التي كانوا يشجعونها والتي هيأوا لها سبيل الازدهار ، في كل مكان امتدت سطوتهم اليه . وقد غدا ابن سينا ، الذي كان يعيش في زمن جى أرزو ، وابن رشد ، الذى عاش في القرن الثانى عشر ، خالدين بفعل المؤلفات الرائعة التى جادت بها قريحتهما ، والتي ترجمت كلها على وجه التقريب الى لغات أوروبا العلمية ، ولا بد ان كل امرئ يعرف كيف نال المبدأ الفلسفى ، والمضاد للدين لابن رشد تقديما هائلا في ايطاليا ، وأى نكال قد جلبه هذا المبدأ لصاحبه في مملكة المغرب . وبمقدور من يجهلونه أن يرجعوا الى قاموس Bayle تحت كلمة Averroès ، وبالإضافة الى ذلك يمكن الرجوع بخصوص ذلك العيب الجذرى للنظام الموسيقى الجديد ، الذى وضعه جى أرزو ، وكذلك عن روعة النظام الموسيقى القديم عند الاغريق فيما كتبناه فى بحوثنا حول التماثل فى الموسيقى وفى الفنون التى كانت تتخذ من المحاكاة اللغوية موضوعا لها ، الباب الثانى ، الفصلان : الأول والثانى .

(٣) فى اللغة العربية يسمى الجدول الموسيقى لآلة ما ، وكذلك سلم المقامات : طبقة .

(٤) تدل الأرقام الرومانية هنا على ترتيب النغمات ، والتوافق النغمى لآلة العود .

الفصل الثاني

عنه الطنبوري الكلبيري الشراعي "١"

المبحث الأول

عن الطنبور بصفة عامة

يطلق عادة في الشرق اسم طنبور على صنف من الآلات الموسيقية له بعض شبه بآلات الماندولين عندنا ، ان لم يكن فيما يتصل بالشكل على الدوام ، فعلى الأقل ، بالطريقة التي جهزت بها هذه الطنابير (٢) وبالأسلوب الذي يعزف به عليها . وتصنع أوتار هذا الصنف من الآلات من المعدن ، كما هو الحال في أوتار الماندولين ، وكما هو حال هذه الآلة الأخيرة كذلك فان لآلات الطنبور ملامس ثابتة تتكون من ثقب عديدة ، أحدثت في وتر صغير مصنوع من معى الحيوان ، وتتقارب هذه الثقوب الى بعضها البعض بشدة حول العنق حتى لا يتاح لها أن تتراخي ولا أن تنزلق ، ولا أن نخلي مكانها بأية كيفية . وأخيرا فان هذه الآلات توقع على غرار الطريقة المتبعة في العزف على الماندولين ، ويتم ذلك عن طريق ريشة عزف صنعت من قطعة خشب ملساء ، أو جاءت من الجزء الجاف من ريشة النسر .

على أن ما يميز الطنبور بصفة خاصة عن الآلات الموسيقية الأخرى هو

ما يلي :

أولا : أن العنق والبنجك لا يشكلان سوى ساق واحدة عمودية .

ثانيا : أن البنجك مصمت بدلا من أن يكون أجوف ، مسطح عند

المقدمة مستدير عند المؤخرة .

ثالثا : ان للعصافير شكل مطارق ذات رأسين ، مستديرة عند طرفي

رأسها .

رابعاً : أن نصف عدد هذه العصافير قد وضع في المقدمة ، أما النصف الآخر فموجود على الجانب الأيمن ، في حين لا توجد عصافير قط لا على الجانب الأيسر ، ولا أسفل الطنبور .

خامساً : أنه ليس لهذه العصافير قط ثقب عند الذيل تمر من خلالها الأوتار وتمسك بها .

سادساً : أن الأوتار تربط خارج البنجك ، ولا تبتدىء عند الذيل ، وإنما تربط فوق رأس العصافير مع تمريرها بالتبادل على هذا الطرف وذاك من طرفي الرأس المزدوجة مكونة شكل صليب سان أندريه x ، ثم تلف حول الذيل حيث ينهيها الصانع على هذا النحو عند اعدادها .

وعلى هذا ، يكون المعجميون والرحالة قد خلطوا على سبيل الخطأ بين الطنبور والعود والكيثارة والجينار والقينارة . . . الخ ، لأنهم لم ينفحصوا بالقدر الكافي من الانتباه الآلات الموسيقية الشرقية ، ذلك أن هذه الآلات الأخيرة ، في الشرق ، مزودة بأوتار لم تصنع من المعدن وإنما من معى الحيوان ، كما أنها غير مزودة بملامس ثابتة ، وباختصار لأن ليس بها شئ يسترعى الانتباه من تلك الأشياء التي تميز الطنبور ، بل ان البعض على غير أساس كاف ، قد ظنوا هذا الطنبور من نوع الطنابير نفسها التي لدينا ، وقد نضيف بأن هذه الأنواع من الطنابير لا ترى في مصر الا بين أيدي الأتراك واليهود والأروام ، وفي بعض الأحيان في أيدي الأرمن ، لكنها لا ترى قط في أيدي المصريين .

وإذ يمكن تطبيق كل هذه الملاحظات على كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فلن يستوجب الأمر منا ، فيما بعد ، أن نتصدى بالشرح الا للأمور الخاصة بأي آلة منها أو المقصورة عليها ، وكما أنها جميعا - فضلا عن ذلك ، تلتقى في نقاط أخرى كثيرة ، فاننا لن نكرر عند وصف هذه الآلات ما نكون قد شرحناه مسبقا ، عند حديثنا عن غيرها من الآلات .

الهوامش :

(١) لا ينبغي لنا أن نخلط قط بين هذه الكلمة طنبور ، وبين كلمة Tambour في لغتنا الفرنسية ، واننا لنجهل على أى أساس استند كاستل Castelle حين أعطى للكلمة العربية طنبور المعنى نفسه الذى للكلمة الفرنسية المشار اليها ، وحين يكتبها هجائيا طنبور Tombour وليس طنبور . باعتبار ذلك اسما للآلات الموسيقية التى نشير اليها تحت اسم طنبور . لكن الأمر المؤكد للغاية لدينا هو أن هجاء كاستل لا يتفق قط مع النطق الشائع فى مصر ، بل حتى فى فارس . ولقد كان كاستل يدرك ذلك جيدا ، دون شك . ما دمنا نقرأ فى قاموسه ذى اللغات السبع ، عند الجذر طب ، برقم ١٨ كلمة طنبور ، ثم برقم ١٩ طنبور وطنبار والجمع طنابير ، مما يعنى . كما يقول ، « ان طنبار والجمع طنابير هى نفس الشئ بخصوص كلمة طنبور فى فارس » ، وبعد ذلك ، فى أسفل الصفحة ، وفى الموضع الذى يقدم فيه شرحا لهذه الكلمة نقرأ نصا لاتينيا مؤداه أن الكيثاره التى تقابل فى العبرية كينور أو كنور ، الواردة فى الآية ٢٧ من الاصحاح ٣١ من سفر التكوين هى آلة موسيقية ذات عنق طويل ، وبطن مستدير ، وأوتار معدنية وتوقع بريشة العزف (الآلات الوترية : آلة موسيقية وهى نوع من الآلات وحيدة الوتر ، وقد زودت بأوتار ثلاثة) وفى كل هذا نجد أشياء تبدو لنا ناقصة الدقة/وأخرى تتفق بطريقة مدهشة مع ما علمناه ، فنحن لم نعرف قط آلات من هذا النوع يشار اليها باسم طنبور ، وكلها مصحوبة بصفة يميزها ، كلا منها ، عن الأخرى ، وهى تختلف فيما بينها فى شكل الجسم الرنان وفى عدد وخامة أوتاره ، وفى الائتلاف النغمى لهذه الأوتار . وهكذا فان التعريف بواحد من الطنابير المختلفة لا ينطبق بالضرورة على الطنابير الأخرى .

ولهذا السبب فليس هناك من صحيح سوى التعريف الأول لكاستل .
أما التعريف الثانى فمفرط فى خصوصيته .

(٢) قد يلزم أن يكون الجمع طنابير . ولكننا خشينا ، اذا ما كتبنا الكلمة على هذا النحو أن يظن أولئك الذين نعد اللغة العربية غريبة عليهم أننا نبعى أن نتحدث هنا عن آلة موسيقية أخرى ، وقد حدا بنا السبب ذاته أن نسلك هذا المسلك نفسه فيما يتعلق بكلمات كثيرة أخرى .

[فى الأصل الفرنسى استخدم المؤلف كلمة طنبور Tambour فى المفرد ، أما فى الجمع فقد كتبت Tambours باضافة علامة الجمع s الى المفرد متفاديا كلمة طنابير Tanabyr . ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش فى الفرنسية . (المترجم) .

المبحث الثاني

عن الطنبور الكبير التركي ، عن اجزائه ، عن اشكالها
واطوالها ونسب هذه الاجزاء بعضها الى بعض ، عن
وظائفها ، وعن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية

الطنبور الكبير التركي ، آلة موسيقية مرفعة ، يبلغ ارتفاعها
مترا و٣٤٠ مم ، أما ارتفاع العنق والبنجك وحدهما فيبلغ المتر و١٥٠ مم ،
في حين يشكل صندوق الآلة وفرسها الجزء الباقي والذي يبلغ بالتالي
٣٢٥ مم (١) .

ويمكن أن ينظر الى صندوق الآلة من وجهين مختلفين : الأول وهو
الجانب المقبب ، ويتجاوز نصف كرة ، وهو الوجه اللاحق أو الظهر ، ويسمونه
بالعربية (العامية المصرية) **ضهر** (٢) أما الثاني فمسطح ، وهو الوجه الأول
أو الأمامي ، ويسمونه في العربية وجه (٣) .

أما **القصة** (٤) ، أو الجزء المقوس ، والذي يتجاوز شكله شكل نصف كرة
في الطنبور التركي ، فمصنوعة من خشب بالغ الجمال ، ضارب الى الصهبة ،
مصقول ومعرق ، وعروقه الكثيرة العدد ، والموزعة بشكل بالغ الرقة ذات
لون أسمر يضرب الى القتامة وتبدو وكأنها محروقة . ويتكون هذا الجزء
مبدئيا من تسعة أضلاع كبيرة (٥) وتبدأ من تحت ، عند موضع التحام العنق
بجسم الطنبور ، وتستطيل حتى تبلغ الطرف المقابل تماما من الصندوق في
شكل Ω ثم تتجمع متمركزة في نقطة وحيدة ، تختفي بفعل قمة ذيل
الفرس T (٦) . وهكذا يشمل طولها كل امتداد تقوس الصندوق في

ارتفاعه بدءاً من A حتى Ω ، ويبلغ عرض كل واحد من هذه الأضلاع ٥٤ مم عند قمة المنحنى الذى يشكله ثم يضيق أكثر فأكثر كلما اتجه نحو الطرفين الأعلى والأدنى ، يعقب الأضلاع التسعة السابقة مباشرة ، وبالقرب من مشددة النناغم ، ضلعان آخران يوجد كل واحد منهما على جانب من الجانبين ، وهما مصنوعان من الحشب نفسه الذى صنعت منه الأضلاع التسعة الأولى ، وان كانا على عكس هذه ، فهما أقل عرضاً عند قمة انحنائهما ثم يمضيان متسعين بالتدرج حتى يبلغا مستوى المشددة ، ويبلغ أقصى عرض لهدين الضلعين نحو ٤١ مم فى حين يبلغ أدناه ، فى أضيق جزء منهما ، نحو ٢٧ مم ، وهما ، على غرار الأضلاع التسعة الأولى ، يبدأان من تحت نقطة التحام العنق ويستطيلان ممتدين تحت الجزء من الفرس الأكبر اتساعاً ، تلك الفرس التى تنبسط أسفل الصندوق حيث ينتهى الضلعان متلاشين .

والجانب الأمامى المسمى **وجه** ، والذى نطلق عليه نحن اسم **مشددة النناغم** كامل الاستدارة فى الجزء العلوى من الصندوق . ويبلغ قطره نحو ٣١٨ مم . وهو مصمت وليست به شمسات ومحدب بعض الشيء مما يفسح مجالاً للظن بأنه يتكىء داخلياً عند المركز على دعامة صغيرة نسميها نحن **الروح** وهى التى تعطيه هذا النحدب . ويتكون هذا الوجه من أربعة ألواح من خشب الصنوبر تغطى امتداده كله ارتفاعاً ، ولا نتجاوز جميعها - فى أقصى عرض لها - ما يزيد على ٢٥٣ مم ، أما بقية الوجه فيشغله من كلا الجانبين ، قطعة صغيرة من خشب الأكاجة ، وتزدان كل قطعة منهما ، فى الجزء الأطول منها ، أى فى ذلك الجزء الأكثر بعداً عن المحيط ، بشرطين طوليين من الصدف المطلق باللؤلؤ ، عرض كل منهما ٦ مم بارتفاع يصل الى ١٨٠ مم ، وينتهى لوحا الصنوبر الموجودان فى الوسط بذيل يمتد نحو أسفل العنق فوق الجزء A وحتى مسافة ٨٦ مم ، وتوجد فى هذا الجزء حلية من الصدف ملبسة

فى سمك الحشيب ، فوق طلاء من الشمع الأسباني ، نملىء به كذلك العواصل الفارغة لهذه الحلية ، وعند الطرف المقابل من هذا الوجه (مشددة التناغم) ، فوق الفرس مباشرة ، نوجد كذلك حلية أخرى على هيئة نصف مخروط ناقص مرسوم عند قطره الصغير ، ونسهي قمة منحناه بزاوية ، وهو مصنوع من قطعه واحدة من الصدف يبلغ عرضها ٤٣ مم ، نخترقها ثمانية ثقوب متعددة الزوايا ، يسدها جميعا - كذلك - شمع أسباني مصهور .

وفى أسفل الحلية السابقه ، عند التحام المشددة بالأضلاع الأخيرة من الجزء نصف الكروى ، نلصق حامله الأوتار أو المشط المسماه بالعربية . كرسى ، ويكون هذا الكرسى من قطعتين : احدهما بقمة مدببة سميها نحن بذيل الكرسى ، ونصنع هذه من خشب الاكاجه المدهون بالاسود ، والنى يبلغ اتساعها عند فاعدها ٦٣ مم ، أما الأخرى فشكل عند قاعدة الآله الموسيقيه ، فى شكل ٢٥ : نؤاء مكسوا بعلاف صغير من خشب الأبنوس ثقبت فى سمكه أربعة أرواج من الثقوب لمر بها الأوتار وربط فيها . أما الجزء الباقى من هذه القطعة فمسطح متآكل الحواف ، ويمتد الى أعلى الجزء نصف الكروى من الصندوق ، وينتهى فى شكل مدبب ، تماما فوق الموضع الذى أفضت اليه من قبل الأضلاع التسعة الكبيره . ولعل هذا الجزء من المشط أو الكرسى يقوم بدعم الأضلاع وفى الإبقاء على تماسكها لمنحمة بعضها بعضها الآخر ، أما الجزء النابى من الكرسى فيكسوه نصل صغر من رقاقة خشب ثقبت بالمنل بنفس العدد من الثقوب التى نمرر من خلالها الأوتار ، وبدءا من الكرسى وحتى قاعدة العنق ، لصق شريط من الغاب أو البوص ، على كل جانب من جانبي مشددة التناغم ، وبكل طول النحامه بالأضلع ، مما يؤكد هذا الالتحام ويدعمه ، كما أنه يحول دون أن ينفرط عقد هذه المشددة أو أن يتزحزح عن موضعه (٧) .

أما العنق M (٨) فمسطح من أعلى ، أى من ناحية الاونار ، ومستدير من أسفل ، ويبلغ عرضه ٤١ مم بالعرب من الكرسي و ٢٥ مم عند الأنف ، وتوحد مرالى أو حزوز صغيرة بكل طول العنق ، وفى جزء كبير من البنجك، على الجانب الأيمن ، وعلى بعد ١١ مم من الجزء المسطح ، وهو سى نلاحظه كذلك فى كل الأنواع الأخرى من الطنابير ، وبكون العنق أساسا من ثلاث قطع ، أولاها B وهى من خشب الزان ، وتشكل هذه القاعدة التى ينبغى لها أن تتوغل فى جسم الآلة ، ويعلو الجزء المرئى منها بمقدار ٩٠ مم ، وفوق السطح الأمامى لهذه القاعدة يلبصو ديلا لوحى الصنوبر الخاص بوسط الوجه (مشددة الناعم) ، وفوق هذين الدبلين نثبت الحليه الصدوية التى أشرنا اليها من قبل ، تلك التى بوضع الحد الذى ينبغى ان يتوقف عنده ارتفاع قاعدة العنق هذه ، أما القطعة البانية مشتمل كل الجزء الدائرى من العنق اللصيق بالبنجك كله C ، وهذا الجزء كله مصنوع من قطعة واحدة من خشب سانت لوسى ، مداخله بالقاعدة B ، ويبلغ ارتفاعها ٩١٧ مم أما الجانب المسطح منها فمفرغ على عمق ٩ مم بكل طول العنق الممد بين S و B ، ويمتلئ هذا الفراغ بالقطعة البالية المصنوعة بالمثل من خشب سانت لوسى ، وهذه القطعة (التالية) مسطحة ليس لها من طول الا امتداد الجزء المفرغ الذى أشرنا اليه لنونا ، وهى نملا كل عمق الفراغ حتى مسنوى سمك البنجك وسطح القاعدة B ، ويوجد فيما بين القطعتين البالية والبانية ، ومن الجانبين ، شريط صغير من خشب الصوبر ، ولعل هذه الرقعة نفسها تشغل كل عرض العنق فى المساحة التى نكسوها، القطعة البالية ، وهو أمر لا نستطيع التأكد منه الا اذا فككنا هذه القطعة ، وهو ما لم نحد من الضرورى أن نفعله .

وفى كل الفراغ الواقع بين الأنف ومشددة الناعم ننقسم العنق كلية

الى خانان سسمى بالعربية : مواضع الدساتين(٩) . وتتكون هذه الخانات من شرائط مكونة من خمسة اطواق او لفات من وبر رفيع مأخوذ من معى الحيوان تعلو كل منها الاخرى على نحو يكاد يكون لصيفا . حول العنق . ويبلغ عدد هذه الشرائط ستة وثلاثين شريطا . وبالإضافة الى ذلك توجد خانه اخرى عبارة عن قطعه صغيرة من الجزء الصلب والمرقق من ريشه نسر . الصقت فوق مشدة التناعم على مسافة ٢٩ مم من الشريط الأخير المأخوذ من وتر من معى الحيوان . مما يجعل المجموع سبعة وثلاثين ملمسا .

وهناك قطعة صغيرة من حشب الاكاجة تكون الأنف وهذه توجد لصيقة بالقطعة الثالثة من عنق البنجك . وفوق هذه الأنف توجد أربعة أزواج من ثقب ضئيلة العمق مهمتها استقبال الأوتار .

وقد سبق أن استرعيينا الانباه الى أن البنجك وهو ما نسميه نحن Cheviller ليس سوى امتداد للقطعة المسنديرة أسفل العنق . أما اذا ما نظرنا الى البنجك فى حد ذاته وبعيدا عن بفيه الأجزاء فسنجد أن ارتفاعه يبلغ ٢٠٧ مم بما فى ذلك الطرف العاجى الذى يشكل نهايه له والذى يوجد أسفله . وعلى بعد خمسة ملليمترات اخرى يوجد دائرة صغيرة صنعت هى الأخرى من العاج ملتحمة بالخشب . وعلى امتداد يبلغ ٢٩ مم ينتهى بالانف نجد فوق البنجك ثمانية حزات طولية مهمتها استقبال الأوتار وتسهيل مرورها من تحت حلقة نسميها مشدة الأوتار تتكون من ثلاث عشرة لفة من وتر رفيع للغاية من النحاس الأصفر . ووظيفه هذه الحلقة شد الأوتار فوق البنجك أو بالأحرى الإبقاء عليها فى الحزات الصغيرة التى يدخلها لجذبها وخفضها حتى تحمل بهذه الطريقة فوق الأنف . ولولا ذلك ، لظلت الأوتار - حيث هى قد ربطت خلف البنجك - بعيدة للغاية عن العنق ، ولما كان بمقدورها أن تحمل فوق الأنف ، وهو ما كان سيجعل من العزف عليها أمرا بالغ الصعوبة .

أما الأوتاد أو العصافير (١٠) فيبلغ عددها ثمانية ، وهي مصنوعة من خشب الأكاجة ، وهي ما نطلق عليه نحن اسم Chevilles ، وقد بينا شكلها في بداية هذا الفصل ، كما بينا المكان الذي نشغله . وبدلك لم يبق لدينا ما نضيفه حول هذه النقطة .

أما ريشة العزف لهذه الآلة الموسيقية فهي رقاقة من الخشب الأملس وتسمى زخمة (١١) ، وهي رقيقة للغاية ويبلغ طولها عادة ٩٥ مم أما عرضها فيصل الى ١١ مم ، وأما الطرف الذي توقع به الأوتار فدائري عند سطحه بطريقة لا يستطيع معها الاحساس ببروز زواياها .

ومن جهة أخرى فان الائتلاف النغمي للطنبور الكبير التركي لا يشمل إلا على أربع نغمات مختلفة ، بل حتى على ثلاث ، ذلك أننا لاننظر الى النغمات المتساوقة (أى التى فى التساوى) والتي توجد فى أوكتاف (وحدة ثمانية) النغمات الأولى باعتبارها أنغاما مختلفة . وفى هذه الآلة ، كما فى العود ، تشغل النغمة الأكثر انخفاضاً أو غلظة نفس الموضع الذى تشغله الأوتار التى تصدر عنها النغمات الأكثر جهارة أو رقة (الزير) فى آلاتنا الموسيقية ، أما النغمة الأشد حدة فتأتى بعد ذلك على درجات متصاعدة من الناحية التى نضع فيها الطنانة (اللحن الرتيب) . وفى الموضع الذى كان ينبغى أن يشغله الطنان توجد نغمة مزدوجة من الثمانية الغليظة (الحفيضة) التى للنغمة الحادة التى تسبقها . وعن طريق ترتيب النغمات فى هذا الائتلاف النغمي ، نجد النغمة الثانية فى الثلاثية الصغيرة فوق الأولى وتكون السالبة فى طبقة أعلى من الثانية ، كما توجد الرابعة فى تساوق مع الثمانية الحفيضة التى للثالثة .

مثال



وحيث ان لذل واحدة من النغمات الثلاث المختلفة ، في هذا الائتلاف النغمي ، نغمة أخرى متوافقة (او مدونه) مع الأوكتاف (النغمة النمانية) وحيث يستطيع كل وتر عن طريق الـ ٣٧ ملمسا النابطة في الآلة أن ينتج ٣٨ نغمة ، بما في ذلك النغمة التي على الحالى *à vide* فإنه تنتج عن ذلك ست مجموعات أو ستة سلالم يتكون كل منها من ٣٨ نغمة . ومع ذلك . فحيث ان هذه السلاسل من النغمات لا تعدو أن تكون سوى فواصل كروماتيكية أو تجانسية (١٢) ، فان هذه السلاسل تنحصر في مدى ست عشرته (١/١٦) أو ثمانيتين ومقام .

مثال للسلاسل الست التي تنتجها الأوتار النمانية في الطنبور الكبير التركي . أو مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من كل وتر باتباع ملامس هذه الآلة الموسيقية والفاصلات التي تعزل هذه النغمات كلا منها عن الأخرى .

4.^e corde double.
A vide.

3.^e corde double.
8.^e.....

A vide.

2.^e corde double.
8.^e.....

A vide.

4.^e corde double.
8.^e.....

A vide.

1.^{re} corde double.
8.^e.....

3.^e corde double.
8.^e.....

2.^e corde double.
8.^e.....

1.^{re} corde double.
8.^e.....

وكل شيء هنا يكاد يحملنا على أن نجزم أننا هنا ازاء شكل جديد من المجاديس ، ونأسف لأنه ليس بمقدورنا أن نعرض الآن كل البراهين التي نؤسس عليها هذا الرأي - أما أسفنا هنا فسيبه أن مثل هذا الرأي يستحق أن ندلل عليه على قدر ما يبدو لنا أن كثيرين من المؤلفين ، سواء بين القدماء أو بين المحدثين . ليست لديهم فكرة دقيقة عما كان يطلق عليه ، في الأزمنة القديمة ، لفظ مجاديس Magadis ، بل على العكس من ذلك . فان الشروح الحاطئة التي قدمها عنها هؤلاء المؤرخون قد أبعثتنا عن الحقيقة بأكثر مما تساعدنا على أن نستشفها .

ولقد ظنت الغالبية - وقد خدعتها التفسيرات الغامضة التي قدمت عن كلمة مجاديس Magadis عن طريق الشعراء الاغريق أن هذه الكلمة هي

اسم علم لآلة موسيقية ، فذكروا(١٣) - مستنديين الى حدسهم - شهادة الكمان الذى يقول « دع هناك المجاديس » ، وشهادة سوفوكليس الذى يذكر كذلك فى مسرحيته ناميراس أن البقتيس Pectis والقيثارة والمجاديس والآلات الموسيقية التى توقع (بالريشة) عند الاغريق هى تلك الآلات التى يعد ميلودياها الأعدب وقعا ونغما ، وكذلك شهادة أناكريون ، الذى يسوق دليلا على ذلك الأبيات التى يقول فيها هذا الشاعر : « أى لوكاسبى ، اننى أنشد على المجاديس ذات العشرين وترا ٠٠٠ الخ ، وقد ظن آخرون أن المجاديس قد كانت هى نفسها البقتيس ، اذ يذكر مينابخيموس فى كتابه « عن الفنانين » أن سافو التى عاشت قبل أناكريون قد اخترعت فى وقت معا كلا من البقتيس والمجاديس ، ولأن أريستوكسينوس يذكر أن القوم كانوا ينشدون بمصاحبة البقتيس والمجاديس بدون أن يستخدموا ريشة العزف ، كما ظن فريق ثالث أن هذه الآلة هى نفسها البسالتريون (السنطير القديم) مؤسسين مقولتهم هذه على نص وجدوه فى رد أبوللو دروس على رسالة أريستوكليس يقول فيه : « ان ما نسميه الآن بسالتريون ليس سوى مجاديس » ، وقد يكون هناك محل للاعتقاد - استنادا الى أسباب موثوق بها - ان المجاديس هى نوع من القيثارات ما دام أرتيمون فى بحثه عن دراسة ومحاولة فهم الأسرار الباخية ، الكتاب الأول ، قد كتب يقول ان تيموثيوس من ميليتيوس* ، حين زاد من عدد أوتار القيثارة حتى يصنع المجاديس قد أنحى عليه باللوم من قبل أهل لاكيديمونيا ، وأن هؤلاء قد أوشكوا أن يقطعوا الأوتار التى أضافها الى هذه الآلة ، لولا أن قام أحد الأشخاص ، فى اللحظة نفسها التى أوشكوا فيها أن يفعلوا ذلك ، باظهار رسم لأبوللون وهو ممسك فى يده بقيثارة مزودة بالعدد نفسه من الأوتار .

* بلد فى آسيا الصغرى .

ويزعم فريق رابع أن المجاديس هي نوع من آلة الناي لأن الشاعر أيون من خيوس عند حديثه عن الناي الليدى **مجاديس** يقول : « ان الناي الليدى **مجاديس** يسبق الصوت » بل ان أريستاخوس ، الذى يصفه بانيتيوس الرودى (من رودس) بأنه نبي مقدس ، اذ كان ينعمق معانى وأحاسيس الشعراء ، يقول هو نفسه عند تفسيره لهذا البيت من الشعر ان المجاديس كانت نوعا من الناي ، وان يكن هذا الرأى :

١ - مضادا لرأى أريستو كسينوس فى مؤلفاته عن **اصحاب الناي** ، وفى كتبه التى ألفها عن أصناف الناي والآلات الموسيقية الأخرى .
٢ - مناقضا لرأى أرخسترانى الذى وضع كذلك كتابين عن أهل الناي .

٣ - ضد رأى فلليس الذى وضع بالمثل كتابين عن أهل الناي .
٤ - وفى النهاية ضد رأى يوفوريون الذى يخبرنا فى بحثه عن ألعاب القلزم أن المجاديس هي آلة وترية قديمة ولم يحدث - فى رأيه - الا فى زمن متأخر للغاية أن تغير شكلها واسمها مع اطلاق اسم السامبيقة Sambyce عليها .

ولا جدال فى أن ليس هناك ما هو أكثر غموضا ، كما ينراى لنا لأول وهلة ، من ننازع الآراء هذا ، ولو لم تكن لدينا مصادر أخرى نعيننا على تبديد الحيرة التى يتركنا فيها هؤلاء المؤلفون ، لانحصرنا داخل امراضات متخبطة أو لوجب علينا أن نلزم الصمت ، كما ظل غرنا يعمل حتى اليوم . لكن شكوكنا تتلاشى ، وتتضح الحقيقة بكل جلائها حين نقابل ونقارب بين هذه الشهادات وشهادات آخرين ، عبروا عن أنفسهم بشكل أكثر موضوعية من سابقهم (١٤) .

فالكاتب التراجيدي ديوجين في مسرحيته Sémelée لم يحلظ فط
يعينا . بين المحاديس والبهبس حين يقول «ان سوسة ليدبان وباقريات*
عندما كس يخرجن من مساكنهن مي جبل نمولى ، حيب يفتن قريبا من الشهر
الذى يصب عند سفح هذا الجبل . كن يدهبن الى عابه معمة ليخفنل بديانا
على أنغام البقتيس والفيارة ثلاثيه الزوايا السى كس يعرفن عليها . فيما وراء
العنق (أى عنق الآله الموسبمه) مع جعلهن المحاديس بطن » .

كذلك بخبرنا فليس Phyllis من ديلوس فى مؤلفه عن الموسيقى
أن المحاديس نختلف عن البفتيس ، ذلك أنه بعد أن يقوم بالحصر الآتى .
الفينيفية ، البقتيس ، المجاديس ، الساميقه ، الايامه ، الكلبسيان .
السنداسيه ، القينارة تساعية الأوبار - يضيف قائلا : ان الآلات
الموسيقية التى لم تكن تنشد عليها سوى قصائد الهجاء (الايامب) كانت
تسمى الايامبية ، وأن تلك السى لم تكن بدخل قصائد الهجاء فى محالها فط
والتى أصاب التحريف ورنها الايفاعى كانت تسمى كلبسيان ، أما ما كان
يسمى مجاديس فهى تلك الآلات التى يكون نالها النغمى من نغمه ثمانبه
عند تكرار طرب أو ميلودى المنشدين أو المغنين .

ويدكر تريفون** فى كتابه التسميات أو الطوائف أن ما يطلق عليه اسم
مجاديس هو عملية احداث أو اسماع نغمتين فى الوقب الواحد . أولاهما
حادة أو جهرة والانية غليظة أو خفيضة . وفى هذا المعنى أيضا يقول
ألكساندريدوسى فى مؤلفه **المقاتل المسلح** . « ساسمعكم النغمه الكبيرة
والنغمه الصغيرة من المجاديس » وهو ما ينبغى أن نفهمه على أنه النغمتان
الجهرة والخفيضة .

* من أهالى باكتريا فى آسيا الصغرى .
** نحوى رومانى قديم .

أما بِنْدَار في مؤلفه حاشية من أجل هيررون* فيذكر أن القوم قد أطلقوا اسم المجاديس على غناء المجاوبة الصوتية ، لأن هذا الغناء يتيح سماع نغمتين متقابلتين يشبهان نغمتي أصوات الرجال وأصوات الأطفال ، أى على النغمات المضادة أو المقابلة .

كذلك فان فرينيكوس في فبنقباته ، كان يسمى الأغنيات من هذا النوع بالأغاني المشكلة من نغمات ضد صوتية ، أى نغمات مضادة أو مقابلة . ومن جهة أخرى يقول سوفوكليس في مؤلفه عن أهالي ميسيا* أن غالبية الميدين كانوا ينرمون بأغنيات تتكون من نغمات مجاوبة أو مقابلة ، يؤديونها على آلة البقتبس ، ثلاثية الزوايا .

وفي النهاية فان أرسطو يقول في مسائله ، القسم التاسع عشر ، السؤال الثامن عشر : لماذا لا يستخدمون في الغناء سوى نألف النغمة الثمانية وحده ؟ والجواب أنهم هنا « يمجّدسون » وأنهم لم يستخدموا - حتى الآن - تناغما مخالفا . ولن نمضي هنا لأبعد من هذا ، فني تتبع الروايات المهمة للغاية ، والتي يقدمها أرسطو جوابا على هذا السؤال ، لكن الشيء الذي انهيينا من تقديمه يكفي كي يتطابق مع شهادة المؤلفين ،خيرين ريوكدها ، وبالنسبة لنا ، . يحيل ما كان قد بدا غامضا بالضرورة الى بالغ الفوضوح .

وحيث لم تكن المجاديس شبيها آخر سوى غناء يؤدي في النغمة الثمانية (الأوكتاف) ، سواء كان ذلك مصاحبا للصوت البشرى أو لآلة موسيقية ، فانه لاكثر من محتمل أن بشار كذلك ، نحت اسم مجاديس ، الى كل نوع من الآلات المتوافقة ، بطريقة تقدم ، في الوقت نفسه ، نغمة خفيضة (غليظة)

* حاكم صقلية في العصر الهلينيستي .

** في آسيا الصغرى .

، أخرى جهيرة (حاده) . كذلك سوف يسمى بهذا الاسم كل الآلات الوترية .
ذات الأوتار المزدوجة المدوزة في النغمة السامية (الأوكناف) ، فيما يتصل
بعلافه ، أحد الوترين بالآخر ، وذلك بقصد تمييزها عن الآلات التي لم تزود
إلا بأوتار بسيطة (غير مزدوجة) لا تصدر عنها بالنال سوى نغمات بسيطة ،
إذ يظل هذا النوع من الآلات على الدوام يحفظ بأسمائه الأصلية ، وقد حدث
الشيء نفسه بخصوص النايات المزدوجة التي تؤدي واحدة من قصبتيها نغمة
حفيضة ، في حين تؤدي القصبة السامية النغمة الجهيرة ، وعلى هذا النحو
- بلا جدال - ثاب الفلوت (الناي) المجاديس التي يحدنا عنه الشاعر
أيون من خيوس ، وعلى هذا فقد كانت كلمة مجاديس تطلق أحيانا على
الغيتارة ، وأحيانا أخرى على البفيس ، وأحيانا ثالثة على الباربيتون ، ورابعة
على البسالريون ، وخامسة على الناي ، طبقا لما إن كانت هذه الآلات قد أعدت
بطريقة تجعلها تردد ، في وقت معا ، النغمتين المختلفتين والمتقابلتين ، على
شاكلة النغمتين اللتين تكونان المآل النغمي للسامية (الأوكناف) .

فإذا كان الأمر كذلك ، فلنعد إذن لمرآة النصوص الأولى التي ذكرناها
في البدايه ، والتي كان الفصد منها أن نفهم الدليل على أن المجاديس كانت
آله خاصة ، تختلف عن الأخريات ، أو شبه هذه أو تلك من هذه الآلات ،
ولسوف نرى بوضوح أن هذا الرأي لم ينهض إلا فوق ذلك الغموض الذي
استخدمت به كلمة مجاديس عن طريق بعض المؤلفين ، وهو غموض ينقشع ،
كما لا بد لنا أن نحدث ، ما إن نأخذ في تفحصه عن قرب .

ولعل الأمر كان يفرض منا أن ندخل في جدل أطول حتى نبرهن
بشكل أكثر إيجابية على أن الطيبور الكبير التركي ، هو في الواقع أيضا ،
من نوع تلك الآلات التي كان يطلق عليها اسم مجاديس في العصور بالفه
القدم ، ولهذا السبب ، فاعل الأمر كان يتطلب منا أن نتبين ما كان عليه ،

فى كل العصور . استخدام الآلات المجاديس . وأن نتأكد مما اذا لم يكن هذا الاستعمال قد ناله التغيير قط وأن نرجع الى أصل هذا الاستعمال . ونتتبع التطورات التى ألت به عند الشعوب المختلفة . وأن نحاول اكتشاف الأشكال المتباينة التى اتخذها عندهم . وأن نبحت فى الفترة الزمنية التى أمكنه فيها أن ينفذ الى مصر . الخ . لكن ذلك كان سيذهب بنا - فيما هو مرجح - الى بعيد . كما كان من شأنه أن يدفعنا مرغمين الى الخروج عن موضوعنا . وفى النهاية . فلا يهمنا فى كثير . فى هذه اللحظة . أن نعرف ما ان كان اسم المجاديس يشتق أو لا يشتق من اسم مبتكره ماجادوس . وما ان كان هذا الرجل ينتمى أو لا ينتمى الى تراقيا . وما ان كان ابيجون أو شخصا آخر هو الذى عاد مرة أخرى لاستخدام المجاديس القديم . وما ان كانت المجاديس الأولى هى من نوع القيثارات المثلثة أو هى صنف من اصناف آلات البقتيس (١٥) أو هى نوع من الناي . لكن الشئ الذى لم نكن لنستطيع أن نعفى أنفسنا من القيام به . فهو أن نفسر كل ما كان ضروريا حتى نعطي فكرة تامة عن الطنبور الكبير التركي . وحتى ندعم الراى الذى كوناه لأنفسنا عن نوع الآلات الموسيقية القديمة التى ينتسب اليها . على نحو ما بدأ لنا .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA ، الشكل ٥ .
- (٢) ظهر ، وهذا الجزء لا يمكن رؤيته في الشكل (الرسم) .
- (٣) وجه ، وهذا الجزء هو ما نراه في الشكل .
- (٤) انظر شكل ٦ .
- (٥) سمي الاضلاع بالعربية بارات . انظر ما سبق (شكل ٦) .
- (٦) انظر شكل ٦ .
- (٧) يوجد مثل هذا الشريط في كل الطنابير الشرفية الأخرى .
- (٨) انظر اللوحة AA شكل ٦ .
- (٩) كلمة مواضع جمع لكلمة موضع ، وتعني المحل أو المكان ، أما دساتين فجمع لكلمة دستان أي ملمس . وهكذا يكون معنى كلمة مواضع الدساتين . أماكن اللمس . وكلمة دستان فارسية الأصل .
- (١٠) المفرد وتد .
- (١١) انظر اللوحة AA شكل ٣ .
- (١٢) يطلق على التآلف النغمي بالعربية اسم نسب ، وعلى النغمات المتألفة اسم **متناسبات** ، والمفرد متناسب (كذا) .
- (١٣) اضطررنا أن ننخيل مرة أخرى هذه الإشارة الموسيقية الجديدة×× للإشارة إلى النغمة الوسيطة بين الرافعة × والرافعة ×× في مجال هذه السلاسل من النغمات .
- (١٤) يكاد يكون كل ما نورده هنا منقولاً عن أثينا يوس
lib XIV, Cap IX. p. و (مآدبة الفلاسفة)
Deipp
- 634, 635, 636, 637 et 638, Lugdumi
- (١٥) يشمل نوع القينات المنلنة الروايا آلات الهارب ، وكذا القيتارات ، وكل الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، أما البقتيس فكانت تشمل كل الآلات التي تعزف بواسطة القوس ، أو توقع بواسطة ريشة العزف .

الفصل الثالث

عَنْ الطَّبِيبِ السُّرِّيِّ فِي "١"

شكل هذه الآلة
أطوال ونسب أجزائها

أطوال ونسب أجزائها

يبدو أن صفة (الشرقى) التى نلحق بهذا النوع من الطنابير ، تدل على أن هذه الآلة الموسيقية قد ابتكرت فى الشرق ، أو أن الشرقيين - بوجه خاص - هم الذين استنبطوها ، وأنها نفذت من آسيا الى مصر ، وحيث يوجد الفرس الى الشرق من مصر ، فقد يغدو من المحتمل أن تكون هذه الآلة قد انتقلت من فارس الى هذه البلاد ، وأنها هناك - فى مصر - قد اكتسبت هذه الصفة التى غدت لصيقة بها .

أما عن شكل هذا الطنبور الشرقى ، فإنه يكاد يشبه نصف ثمرة من الكمثرى ، طويلة ، تميل الى التسطح بعض الشيء ، أما اجمالى طولها فيبلغ المتر و١٢٦م، وفيما خلا المشددة فإن باقى جسم هذه الآلة مطلى باللون الأسود، أما القصعة ، أو الجزء المحدودب من الجسم الرنان ، فقد صنعت من قطعة واحدة ووحيدة من خشب الدردار ، محفورة فى كل طولها بطريقة لا ترك لها سوى سمك مناسب ، موحد على الدوام ، يبلغ فيما يبدو ، خمسة ملليمترات ، وفى الوقت نفسه فإن هذه القصعة تتخذ شكل ظهر حمار أكثر من أن تكون محدبة ، أى أنها زاوية أكثر منها دائرية . ثم تأخذ فى الضيق كلما اتجهنا نحو قاعدة العنق ، وتلتحم بها عن طريق شكل من مفرع (موضع التفرع) ، يشكل نهاية لها ، والذي يمكننا القول بأن قاعدة هذا العنق قد أدخلت فيه (٢) ، وبدءا من قمه زوايا هذا المفرع السى تشكل نهاية للقصعة من أعلى ، يبلغ امتداد طول الجسم الرنان حتى أسفل ٤٢٢ مم ، وإلى الجانب الأيمن من القصعة ، وعلى بعد ١١ مم قريبا من المشددة ، وعلى مسافة ١٨٥ مم الى أسفل زاوية المفرع السابق ، يوجد ثقب

دائري صغير ، يبلغ قطره نحو ٦ ملليمترات ، وهو محفور بميل في سمك الخشب ، ويبدو أنه قد جاء قصدا على هذا النحو ، ذلك أننا نجد شبيها لذلك في الطناير الأخرى التي من نفس النوع ، أي في كافة الطناير عدا تلك التي تتخذ نمط الطنبور الكبير المركب، إذ البعض منها له ميل هذا القب وان يكن مكسوا بواسطة غلاف دائري من رقافه خشب أو من صدف اللؤلؤ . أما الأنواع الأخرى ، مثل الطنبور الذي نساوله بحدينا فيظل ثقبها مكشورا مفتوحا ، ولسنا بقادرين على أن نحس ماذا يمكن أن تكون فائدة هذا القب ، اللهم الا أن يكون مستخدما كشمسة .

أما مشدة التناغم فتتمتد طويلا ، وتتحدب بعض الشيء ، وهي ، شأن كل الطناير الأخرى ، مصممة نخلو من الشمسات (٣) ، وخشبها من الصنوبر ، وتنقسم الى ثلاث قطع ، أكبرها هي القطعة الوسطى ، كما أنها تنتهي بذيل يستطيل حتى يندمج بالعنق ليبلغ طوله نحو ٢٧ مم أعلى روايا ما يشبه قصعة ، أي فوق العنق . وتحيط بالمشدة في كل محيطها ، والى القرب من حوافها ، نقاط سوداء كبيرة أحدثت عن طريق رأس مسمار محمي في النار ، انحرفت بعض الشيء وهي تحدث أثرها فوق الخشب . وبعد كل نقطة من هذه النقاط عن الأخرى بنحو ٢٧ مم ، أو يزيد أو ينقص عن ذلك بعض الشيء .

وعلى مسافة ٢٢٤ مم من أسفل المشدة ، أي عند نحو منتصفها ، توجد حلية صنعت بشكل منفر من نقاط شبيهة بالنقاط السابقة ، وعلى مسافة ٨١ مم الى أسفل هذه الحلية ، نجد حلية أخرى من أربع نقاط بم أحداتها على غرار الأوليات ، ووزعت على شكل معين ، ونزولا عن ذلك بنحو ٤١ مم توجد الفرس التي لا يزيد علوها عن ٩ مم ، والتي تمتد على المشدة بعرض يصل الى ٥٤ مم ، وهي من خشب الصنوبر ، وقد صنعت بشكل بدائي

لا مهارة فيه ، وقد اكتمل بتفريع الجزء الأسفل بعض الشيء عند الوسط ،
ثم جوفت قليلا في سمكها عند الاطراف وذلك لتشكيل الاقدام .

وقد صنعت العنق والبنجك من قطعة واحدة ، وهي بالمنزل من خشب
الصنوبر ، دورت من أسفل دون احداث زوايا وسطحت من أعلى ، ويبلغ
طول هذه القطعة ، بدءا من الجزء الزاوي ، الذي يلحم بمهرع المشددة حتى
طرف البنجك ، ٧٠٤ مم ، ويزدان مساحته المسطحة بعشرين دائرة من
صدف اللؤلؤ ، تقع ١٨ دائرة منها على خط مسننيم يمتد حتى وسط هذا
السطح بدءا من مسافة ١٦ مم فوق الأنف حتى ١١ مم فوق الذيل الذي
ينتم القطعة الوسطى من المشددة ، أما الدائرتان الباقيتان فوجدان
مجاورين تحت الدوائر السابقة ، وبعضى هذه الدوائر الثماني عشرة من
صدف اللؤلؤ لسعارب ندريجيا ، من بعضها البعض ، ويزيد ايقاع تقاربها
من أعلى الى أسفل ، بحيث تكون الدائرتان الأوليان من أعلى على مسافة ،
كل منهما عن الأخرى ، يبلغ ٢٩ مم ، في الوقت الذي لا تزيد فيه المسافة
الى تفصل بين الدائرتين الأخرين عن مليمترين .

ويبلغ عدد الملامس ٢١ ملمسا ، وهي تقع من بعضها البعض على
مسافات غير مساوية ، ومع ذلك فقد قدرت هذه المسافات طمعا للنظام
الذي أنشئ على أساسه سلم أنغام هذه الآلة الموسيقية . وقد صنعت الملامس
السنة عشر الأولى من عقدا من معى الحيوان ، صغظت بشدة حول العنق ،
وتلثف حوله في بعض الأحيان ، أما الخمسة ملامس الأخرى فتلصق فوق
المشددة ، وقد صنعت هذه من نوع من الغاب يسمونه بالعربيه قلما
(قلم) (٤) ، وهو النوع نفسه من الغاب الذي يستخدمه الشرقيون في
الكتابة ، والذي يشذبونه على نحو قريب من الطريقة التي نبرى بها
ربشاننا ، ولا يكاد يبلغ قطر أنوب هذا الغاب أكثر من ٧ مم ، وهم

يفسّمونه الى اربعة اجزاء يرففونها ليلصهوها بعد ذلك فوق المشدّة .

وننخذ الفرس على وجه التقريب الشكل نفسه الذى يشكّل فرس الطنبور التركى ، وان تكن أصغر منها ، وهى من قطعة واحده من خشب المرائية ، وتوجد ، بدلا من المقوب النى تستخدم لتمرير الاوتار ، ثلاث حزات صغيرة ، يبلغ عمق كل منها خمسة مليمترات ، تقسم هذه الفرس الى اربعة اقسام تشبه اربع أسنان ، ويربط الاوتار بكل منها عن طريق حلقة احدثت عند اطراف هذه الاوتار نفسها .

اما الأنف فقد صنعت من نصل صغير من خشب الليمون ادخلت بقوة فى نوء ضيق احدث على مسافه ٦٨ مم فوق الملمس الاول ، على هيئة عقدة من أوتار من معى الحيوان .

وبدلا من أن نكون الحلقة أو الحزام ، الوافعة على بعد خمسة مليمترات من الأنف ، (وسنطلق عليها من الآن فصاعدا اسم خافضة الأوتار) من ثلاث عشرة لفة لوبر من النحاس الأصفر ، فانها تكون من خمس لفات لوتر رقيق من معى الحيوان ، ومع ذلك ، فحين ان الآلة الموسيقية التى فى متناول يدنا ليست جديده ، وان العواد الذى باعنا اياها قد رممها قبل أن يسلمنا اياها ، فمن المرجح أن يكون قد أحل خافضة الأوتار هذه المصنوعة من معى الحيوان ، محل تلك المصنوعة من المعدن التى كانت تنقص هذه الآلة ، ذلك أن هذا الجزء ، فى الآلات الموسيقية من هذا النوع ، والسى لم يرمم فريبا ، كما يبدو ، يوجد مصنوعا من أسلاك من النحاس الأصفر ، ولن نحدث عن النوااب ، الطوليه الموجودة على أسفل البنجك والنى تمر من خلال الأوتار تحت الحافضة ، اذ ينبغى لهذه أن تكون ، بل هى كذلك فى واقع الأمر فى الطنابير الأخرى ، على غرار ما لاحظناها عليه فى الطنبور الكبير التركى ، وهى مفيدة ، بقدر ما الحافضة لا غنى عنها

لتقريب الأوتار من الأنف ، فحيث تربط الأوتار خارج البنجك ، فسوف تكون (هذه الأوتار) بدونها بالغة البعد ، ولن تحمل البتة صوت الأنف .

ويبلغ عدد الأوتار خمسة ، أربعة منها من خشب الكسناء ، أما الوتر الخامس ، وهو أدناها ، فمن خشب الليمون ، ولكل واحد من الأوتار الخمسة عند قمة رأسه ، زرار صغير مصنوع من العاج .

ويزود الطنبور الشرقي بخمسة أوتار ، ثلاثة منها من النحاس الأصفر ، وهي تلك الواقعة على الجانب الأيسر ، أما الاثنان الآخران ، الواقعة على الجانب الأيمن ، فمن الصلب . ونوقع أوتار هذه الآلة الموسيقية بريشة عزف؛ هي شريحة رقيقة من الخشب أو هي ببساطه ريشة سر . ومع كون هذه الأوتار الخمسة لا يحدث ، برغم ذلك ، سوى ثلاث نغمات متباينة ، فإنها تصدر النغمة الحفيضة عن طريق الوتر الأوسط وحده ، وهو مصنوع من النحاس الأصفر ، أما الوتران الواقعان ناحية اليسار فيحدثان النغمة الحماسية مع وتر الوسط ، ويحدث ورا اليمين النغمة الرباعية مع وتر الوسط كذلك . وعلى هذا ، فإن هناك وترين أعدا في التساوق النغمي (التساوي) على اليمين وهنالك اثنان منيلان على اليسار ، ويطلق في العربية ، على الوتر الذي أعد على هذا النحو اسم المساوي ، ويطلق على وترين أعدا بهذه الطريقة اسم « نغمتان متساويتان » .

مثال على هذا الاثنلاف النغمي



ومهما تكن الغرابية النى ستبدو عليها بنية الطنبور الشرقى ، وكذا
اثتلافه النغمى ، فان كلا من هذين ، البنية والاثتلاف ، موجودان كذلك فى
أوربا حتى أيامنا هذه . ونجد آلة من هذا النوع فى البندقية ، بل انها
نستخدم على نطاق شعبى هناك ، ولذلك فقد لا يغدو باعثا على الدهشة أن
تكون هذه الآلة ، باثتلافها النغمى ، قد جلبت الى هذه البلاد . على يد
العرب الشرفيين ، عندما سيطر هؤلاء على غالبية جزر البحر الأبيض
المتوسط وعلى الجزء الاوسط من ايطاليا ، أو أن هذا يدل ، على الأقل ، انه
قد جاء وقت ذاع فيه نظامهم الموسيقى ، وانبع فى هذه البلاد ، ويتطابق
هذا بالتالى مع ما سبق أن قلناه عن أصل نظامنا الموسيقى الجديد ، الذى
وضعه جى أرزو. واليكم واقعة نشهد ، بطريقة لا تقبل أى مرء على ما نقوله
الآن . فبعد ابرارنا على شسواطى مصر ، وبينما كنا فى زيارة للجنرال
مينو ، الذى كان يقيم عند قنصل البندقية فى الاسكندرية ، سمعنا صوت
آلة موسيقية كانت مجهولة من جانبنا ، فأبدينا على الفور رغبتنا فى التعرف
على هذه الآلة ، والى الشخص الذى كان يعزف عليها ، فأخبرنا القنصل
بأنه خادمه ، وبطلب منا أمر بحضوره وفى صحبته آله . وبعد أن عزف
هذا الرجل أمامنا بضعة ألحان من بلده ، قمنا بفحص خامات وهيئة وبنية
هذه الآلة ، فوجدنا كل الجسم والعنق مصنوعين من طرف جريدة قطع
بطول ٤٨٧ مم بدءا من نقطة اتصال هذه الجريدة بجذع نخلتها ، ويشكل
أعرض جزء فيها - أى القاعدة النى حفرت فى سمكها-جسم الآلة أو قصعتها ،
ويستخدم الباقي كعنق ، وقد ألصق فوى القصعة لوح صغير من خشب
الصنوبر ليشكل المشددة ، وفى أعلى ، فى الجزء الأضيق من العنق، توجد
الأوتار ، وتمضى هذه الأوتار التى ربطت به ، بعد أن تمر بفرس مصنوعة
بشكل خشن ، لتربط فى عقدة وحيدة أسفل القصعة ، عند المقدمة .

وهكذا تشبه هذه الآلهة الطنبور الشرقي سمواً في مبنائها أو في شكلها بدرجة كبيرة ، فجسمها بالمثل يكون من قطعه واحدة محفورة في سمكها حتى تتكون العصعة ، ونبود هيئتها ببيضاويه الشكل ، ومسطحة قليلاً من أسفل ، ويستطيل جسمها، بينما يميل نحو الضيق من أعلى ، أما أوضاع الأوتار فلا يقل شبيهاً عن مبلاتها في الطنبور الشرقي ، كما ينشأ به الائتلاف العمى هنا وهناك كذلك ، ما دام وير الوسط هو الذي يحدث النغمة الأشد خفونا (والأكبر علظه) ، كما أن الوتر الواقع إلى الشمال يعطى النغمة الحماسية مع الوتر الأوسط ، في حين يعطى الوتر الأيمن النغمة الرباعية مع خفيضها .

ولعل الفرق الوحيد الذي لاحظنا وجوده بين هاتين الآليتين ، هو أن هذه الأخيرة تعزف بالقوس ، في حين يوضع الطنبور الشرقي عن طريق ريشة العزف (٥) .

وحيث لم تكن قد شاهدنا من قبل آلات موسيقية دورس على هذا النحو قبل مجيئنا إلى الإسكندرية ، وحيث بدأ لنا هذا الائتلاف النغمي غريباً وشاذاً ، فأنما ، كيما نتأكد مما إن كان هذا المندفي قد جهز آله على هذا النحو جهلاً أم قصداً أم مصادفة ، فقد انزعنا أوتارها ، ثم طلبنا إليه أن يعيد تركيبها وأن نأتي مدورنه ، وهو ما فعله على الفور دوماً بردد أو نخبط ، وحينئذ أيقنا أن هذا الائتلاف النغمي ، مهما تكن غرارته بالنسبة لنا ، قد جاء مع ذلك ثمرة للتفكير والقصده ، وعندئذ كذلك نبينا أنه بتمنى بالضرورة إلى نظام موسيقى منظم ، وشسبييه بالنظام الذي اكتشف رامو Rameou مبدأه الأساسى ، وأن هذه النغمات هي نغمات أساسية ، وأنها تنتسب إلى المقام الدورى ، أو مقام رى صغرى ، وأنها تدخل في إطار نظام منطابق بدرجة كسرة مع المبادئ الهارموتيه ، وحين سألنا هذا المندفي عما

أوحى له بشكل هذه الآلة، أخبرنا أنه توجد في بلده آلات مماثلة واذ، تكن أفضل من هذه صنعا ، وأنه سعيا منه كى يسرى عن نفسه قد عكف على تركيب هذه الآلة التى كان عليها أن تقوم ، بالنسبة له ، فى مقام تلك التى خلفها وراءه فى البندقية .

وعلى هذا ، فلا بد أن نكون على اتفاق فى أن نظامنا الموسيقى قد انبثق عن نظام أوسع هو نظام الموسيقى العربية ، أو أن علينا (ان رفضنا هذه الفكرة) أن نفسر كيف ، وفى أى عصر انتقلت الى هؤلاء العرب مبادئنا عن الهارموني .

وبانتظار أن تسنح الفرصة لمعالجة أوسع لهذه المسألة ، كى ندحض الاعتراضات التى يمكنها أن نقف حجر عثرة أمامنا فى هذا الصدد ، أو لكى نجيب على كل الأسئلة المعارضة التى لن يفوت أحدا أن يجابها بها على الفور ، فإننا نسترعى الأنظار هنا الى كل ما يمكن أن ينطبق مع رأينا .

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها من الطنبور الشرقى باتباع الملامس الثابتة ، سواء تلك التى توجد فوق العنق أو تلك التى توجد فوق مشددة الآلة



وسنلاحظ أن هذه الآلة لها اثنائها النغمى الخاص ، كما أن لها ، شأن الطنابير الأخرى ، سلما للأنغام يختلف عن سلم الآلات الموسيقية الأخرى ، وأن لها ، بالتالى ، شأن كل نوع من هذه الطنابير ، ميلوديا

الخاصّ، وأنه يتقبل بعض مقامات ويستبعد مقامات أخرى ، وسوف ندرك كذلك ، ودون جدال ، أن هذه المميزات لم تنشأ صدفة ، أو بفعل نزوة (من الصانع أو العازف) ، وإنما قد جاءت بسبب الوظيفة التي ينبغي أن تقوم بها هذه الآلة ، وبسبب التأثير الذي يراد منها أن تحدثه . فمن المعروف أنه قد تحدثت فيما مضى — عند شعوب مصر والسونان — ضروب الغناء كما تحدد للآلات الموسيقية ، التي تلائم هذه وتلك ، العمر والحالة والظروف التي ينبغي لها أن تستخدم فيها ، كما أننا نعرف طبقا لما قرأناه في الدراسات المختلفة التي تناولت الموسيقى العربية ان الشرقيين بدورهم قد وصفوا ووجدوا كل هذه الأشياء ، وأنهم بينوا ... على سبيل المثال — أن هذا المقام يتناسب مع المحاربين وأن ذاك يلائم رجال الشرع والقانون والعلماء ، وأن هذا الثالث جدير بطلاب اللذة والمتعة ، وأن الرابع يناسب المرأة ، في حين أن الخامس يليق بالعبيد ، والسادس للأطفال .. الخ ، وأن مقاما بعينه لابد أن يؤدي في وقت بذاته كشروق الشمس مثلا ، أو عند الظهيرة أو عند المساء أو نحو منتصف الليل ، وفي يوم محدد من أيام الأسبوع .. الخ ، وأن مقاما آخر يلائمه وقت آخر مثل بزوغ النهار أو في التاسعة من الصباح ، أو الثالثة عصرا ، أو عند صلاة الفجر ، أو عند صلاة المغرب ، وفي يوم بذاته من أيام الأسبوع .. الخ ، وأخيرا أن كلا من هذين المقامين ينبغي له أن يحدث أثرا مشابها للوضع الذي يكون من المفيد فيه أن يكون الانسان في هذه أو تلك من الظروف .

وهكذا كانت ، كذلك ، الأسباب الرئيسية التي نظمت اختيار النغمات ، وترتيب تتابعها في كل آلة بذاتها ، من الآلات الموسيقية المختلفة عند الشرقيين .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA الشكل رقم (٧) .
- (٢) بإمكاننا أن نكون فكره عن هذا الفرع أعلى الفصعه وعن الطريقة التي سويت بها العمق أو اللحم هذا الفرع بها يرجوعنا الى الشكل رقم ٩ الذي يتكون ، برعم انسابه الى الآله المرسومه فى الشكل رقم (٨) ، من أجراء مشابهه بالبحم بشكل مماثل ، وان تكن بأطوال أقل .
- (٣) يدفعنا هذا على الظن بأن التقب الصغير فى الفصعه قد يكون فى واقع الأمر شمسه .
- (٤) نعى الكلمه نفسها فى الأثيوبيه الشىء نفسه ، كما نعرف كذلك على الكلمه داتها فى الكلمه اليونانية كالاموس Kalamos ، تلك التي تعنى الأمر نفسه ، وكذلك نفعل الكلمه اللاتينية Calamus ، وان يكن من العسير أن نعرف عليها فى الكلمه الفرنسيه Chalumeau (شبابه) ، السى اشيفت مع ذلك من الكلمه اللاتينية السابقه Calamus ، ومع ذلك فان معنى هذه الكلمه ، فى الفرنسيه ، يقتصر على المعنى المبدئى الذى كان لها فى اللغات الأولى .
- (٥) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٠) .

الفصل الرابع

عَنْ الطَّبِيبِ الْبُلْغَارِيِّ

ينبئنا اسم هذه الآلة الموسيقية أنها ، هي ، ماندولين البلغار(١) ،
وتكشف الزخارف التى تزدهم بها والتى حملت بها عن أصلها ، ونتعرف
فيها ، كذلك ، على ميل الآسيويين الجانح نحو النرف والزخرف حتى فى
الأشياء التى لا تتطلب ذلك كسرا ، وسوف لا نلزم أنفسنا بأن نشرح
بالتفصيل كل الزخارف التى حملت هذه الآلة بها ، إذ يمكن التعرف عليها
فى الرسم ، على أن نعرف مقدما أن كل ما هو أبيض فى الرسم مصنوع من
صدف اللؤلؤ ، وان كل الزخارف التى منلت بالنقط قد أحدثت بطرف
قطعة مدببة من حديد ، محمية بالنار ، وأن أسنان الذئب التى تبدو باللون
الأسود ، حول المشدة ، هى من خشب سانت لوسى ، كما لابد أن نعرف
أن طرف السنجاك مأخوذ من العاج ، وكذلك جاءت قمة رؤوس العصافير .

والطنبور البلغارى هو أصغر ما عرفنا من أصناف الطنابير طرا
اذ لا يبلغ ارتفاعه أكثر من ٥٧٨ مم فى كل امتداده ، أما الجزء المجوف من
الصندوق ولا يتجاوز طوله ١٨٩ مم على ١١٥ مم فى أقصى اتساع له ،
و ٣٤ مم فى أقل هذا الاتساع ، فى حين يبلغ عمقه نحو ٦٢ مم .

وتصنع قصعته ، فيما بدا لنا ، وكما هو الحال فى الطنبور الشرقى ،
من قشعه واحدة من خشب الدردار وان تكن أكثر تعرقا ، ومع ذلك فان
بعض من ينبغى أن يكونوا أكثر منا معرفة به قد وجدوا أن هذا الخشب
شبيه بذلك الذى يطلق عليه اسم خشب الأزدرخت (وهو شجر زينة) ،
وهو يميل قليلا نحو الاحمرار ، كما أنه خفيف النقل وبه دوائر مركزية
تدور من حول المركز ، يشاهدها المرء بالغة الوضوح فى هذا الطنبور .

وتتكون المشدة كذلك من ثلاثة ألواح من خشب الصنوبر ، يشغل

أحدها الجزء الأكبر من سطح هذه المشددة ويمتد حتى اندماج أسفل فصبة العنق 1 . بالتفرع (٢) الذى يشكل أعلى الجزء الطولى من القصعة (٣) كما هو الحال فى الطنبور الشرقى ، الذى يحيل اليه فيما يختص بنفاصيل المقبض ، أما اللوحان الأخيران من المشددة فيملآن بقية سطح هذه المشددة . مما يقلل من حجم الفراغ المشتمل بين وبر الفوس ومحيط المنحنى الممتد بين منتصف ارتفاع هذه المشددة نفسها وأسفلها .

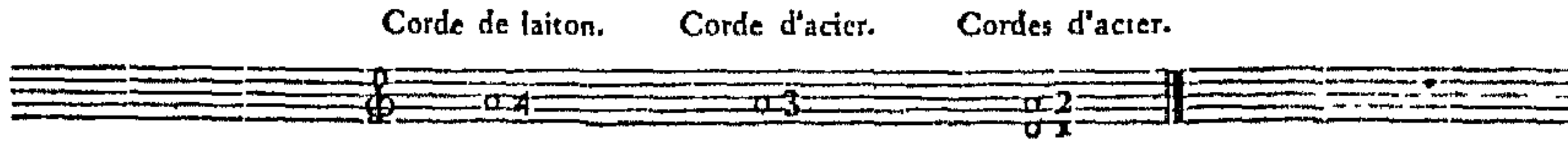
ولسنا بقادرين على أن نقدم فكرة أكثر دقة عن شكل جسم هذه الآلة الا بقولنا انها تشبه هرما ثلاثيا ممندا لم يترك من أسطحه الثلاثة مستويا سوى سطح واحد ، فى حين دور السطحان الأخيران ، وبصفة خاصة سطح القاعدة ، وكذلك زاوية الضلع المقابل للوجه المسطح ، وهو سطح المشددة ، وان تكن ، حتى هذه ، قد حدثت بعض الشئ ، ويكون السطحان الأخيران وكذا الزاوية المدورة التى للقاعدة ، مع الضلع المقابل لسطح المشددة ، الجزء المحذب ، أو قصعة الطنبور البلغارى .

وقد صنعت عنق وبنجك هذه الآلة من قطعه واحدة من خشب العيقب المطعم بصندف اللؤلؤ . أما الفرس فهى كذلك من الخشب نفسه ، وان تكن الأنف من خشب الأكاجة . وتتكون الفرس من سبع عقدات أو لفات من وئر من النحاس الأصفر ، مضغوطة بشدة حول البنجك على مسافة ٧ ملليمترات فوق الأنف . والفرس هنا قريبة الشبه بمنيلتها فى الطنبور الشرقى مع مراعاة كافة النسب . أما الأوتاد (أو العصافير) فمن خشب الليمون ، وهى تشبه ، من ناحية الشكل ، أوتاد الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع .

وليس للطنبور البلغارى سوى ثلاثة عشر ملمسا ، جاءت على شكل

أوتار من معى الحيوان ، وفد. شيت اللسنة الأولى بأربع لفات ، وشدت السبعة الأخرى بثلاث لفات حول العنق . ولا يزيد عدد هذه الأوتار عن أربعة ، أولها من النحاس الأصفر ، أما الثلاثة الباقية فمن الصلب . ولا تحدث هذه الأوتار سوى نغمتين متباينتين . وثلاثة من هذه الأوتار « متساويات » أى تدخل فى « المتساوى » ، فى حين تصدر النغمة الرباعية عن وتر واحد . وتوقع هذه الأوتار بواسطة ريشة العرف (٤) .

متال على الائتلاف النغمى للطنبور البلغارى



وهكذا لا تستطيع أوتار هذه الآلة أن تعطينا سوى سلمين من النغمات المتباينة ، يتكون كل منهما من أربع عشرة نغمة ، بما فى ذلك نغمة البدء (على الخالى) .

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها من كل وتر من أوتار الطنبور البلغارى



الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (٨)
- (٢) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (٩)
- (٣) شرحه
- (٤) انظر اللوحة نفسها ، الشكل رقم (١٠)

الفصل الخامس

عن الطنبوري البزركاشي

المبحث الأول

عن الطنبور البزرك (١) ، عن شكله .

عن أجزائه ، وعن زخارفه

يعنى كلمه بزرك فى اللغة الفارسية : الكبير ، وهكذا فان كلمة طنبور بزرك تعنى ماندولين كبير ، وقد نعنى كلمة الطنبور الكبير التركى ، على غرار كلمة الماندولين الكبير الفارسى ، الماندولين الكبير التركى .

وتأخذ هذه الآلة الموسيقية ، على نحو ما ، موضعا وسطا بين الطنبور السابق ، فهو أقل بساطة من الطنبور الشرقى ، أو الماندولين الشرقى ، ولكنه ، كذلك ، أقل تعقيدا من الطنبور الكبير التركى ، وأقل زخرفا من الطنبور البلغارى . وليس للأخير سوى أربعة أوتاد (عصار) وثلاثة عشر ملمسا ، وللطنبور الشرقى خمسة أوتاد وعدد مماثل من الاوتار ، وله كذلك عشرون ملمسا ، أما الطنبور البزرك فله ستة أوتاد (عصار) وعدد مماثل من الاوتار بالاضافة الى سبعة وثلاثين ملمسا . وشكل الطنبور البزرك أكثر انتظاما وأكثر اسدارة من شكل الطنبور الشرقى ، لكنه لا يماثل نصف كرة كما هو حال الطنبور التركى ، وإنما يشبه نصف ثمرة كمبرى .

وتتكون القصعة ، أو الجزء المحدب من الجسم الرنان ، من أضلاع ملاصقة بحب قاعدة العنق ، على غرار أضلاع الطنبور الكبير التركى ، لكن أضلاعه أكثر ضيقا عند أطرافها ، وأكثر اتساعا عند نحو الربع من ارتفاعها . وهى تختلف فى ذلك عن أضلاع الطنبور الكبير التركى ، التى تبلغ أكبر اساع لها عند مركز تقوسها (٢) ، وهى تختلف عنها كذلك من حيث العدد ، فبدلا من الأحد عشر ضلعا التى لهذا الأخير ، لا توجد سوى

عشرة أضلع في البررك ، وسجمع بالملل نماية من أطرافها الدنيا وتلاقى أيضا أسفل القصعه ، في النفطه التي يمر بها خط ينزل رأسيا ، باتجاه مسار فصبة العنق الممندة من الخلف حتى أسفل ، وان يكن هذا التلاقى لا يغطي قط بذيل الفرس ، كما هو الحال في أضلع الطنبور الكبير التركي التسعة ، أما الضلعان الآخرا اللذان تحمل عليهما المشدة ، من الجهتين ، فيمضيان ، ناحية الأطراف بينما يردادان اتساعا ، وأما الضلعان السفليان فبلتقيان أحدهما بالآخر تحت مركز التحام الأضلع النماية الأول ، ويكنسيان عند هذا الموضع بذيل الفرس ، وهو بالغ العصر .

ويكون العنق من جزئين : القصبة M ، والقاعدة B ، ونشكل القصبة قطعة واحدة مع البنجاك ، صنعت من خشب الكسنناء ، وننتهى ، من أسفل ، بزاوية في a حين ندخل في المفرع الذي يصنعه القاعدة بدءا من C حيث توجد فتحتها ، وحتى B حيث تكون قممها ، وهكذا تمتد القاعدة بدءا من a حتى C من الخارج ، على الأقل ، إذ يحمل أنها تمتد لأكثر من ذلك في داخل الجسم الرنان ، وهو هذا الامتداد ، الذي ينهى في شكل منحنى ، نتلاصق أطراف الأضلاع .

ويصنع كل من الجسم الرنان والفرس من خشب الصنوبر ، أما رافعة الأوتار فمن خشب السرو ، وكذلك جاءت قاعدة العنق ، وتصنع أربع من العصافير من خشب الليمون ، أما العصفورتان الأخريان وهما أكبرهن انخفاضا من ناحية الأمام ، فنصنعان من خشب سانت لوسى ، وينتهى طرف كل رأس من هذه العصافير بزر صغر من العاج ، أما الأوتار فهي معدنية : ثلاثة منها ، وهي التي تقع الى اليمين ، من الصلب ، أما الثلاثة الأخرى ، الواقعة الى اليسار ، فقد جاءت من النحاس الأصفر .

وتتكون مشدة الطنبور البررك ، كما هو الحال في مشدة الطنبور

الشرقى ، من ثلاثة ألواح صغيرة من خشب الصنوبر ، وأكبر هذه الألواح هو ، كذلك ، أوسطها ، وهو يشغل كل طول الوسط ، ويمد الى ما وراء التفرع والتحام قصبة العنق بقاعدته ، ونرى عند الخطوط الفاصلة بين هذا اللوح واللوحين الصغيرين ، اللذين يشكلان كل منهما ، نهاية لاتساع المشددة ، من الجانبين ، شبكة من الأبنوس ، توجد بالقرب منها ، الى اليمين والى الشمال ، نقاط سوداء أحدثت بواسطة طرف قطعة حديد محمأة فى النار ، وصنعت بشكل يكاد يكون سطحيا ، وتوجد نقاط مشابهة حول المشددة ، قريبا من الحواف ، تبتعد كل واحدة منها عن الأخرى بنحو ٢٠ مم . وتوجد كذلك على المشددة زخارف ، تتكون بدورها من نقاط سوداء توجد وسطها رصائع مسنديرة من صدف اللؤلؤ ، وتوجد فوق هذه المشددة ، كما هو الحال فى مشددة الطنبور الشرقى ، قطع صغيرة تشكل ما يشبه أقلاما ملصقة ، تشكل ملامس اضافية ، وينحصر الفرق فى هذا بين هاتين الآلتين الموسيقيين فى أنه توجد فوق الأخيرة (البزرك) ستة ملامس ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الطنبور الشرقى سوى خمسة منها .

ولسبنا نجد ضرورة ندفعنا لأن نسترعى الأنظار الى أن الزخارف الصدفية لا توجد هنا الا فوق المشددة ، كما هو الحال فى الطنبور الكبير التركى ، فى حين أننا لا نراها فى الطنبور الشرقى الا فوق العنق ، ذلك أن الشرقيين ، برغم تشبههم الشديد بعاداتهم ، لحد يبلغ مرتبة الوسوسة ، وحتى فى أدق التفاصيل ، فاننا على غير يقين من أنهم يولون أهمية كبيرة لمثل هذه الأنواع من الزخارف ، وعلى ذلك فلسوف تكون مضيعة للوقت أن نتوقف كثيرا عند هذه الملاحظة .

وهناك نقطة اتفاق أخرى تربط بين الطنبور البزرك والطنبور الشرقى ، لا نظنها أكبر أهمية من سابقتها ، وهى أن خافضة الأوتار ، فى كلا الآلتين

الموسيقيتين ، تؤخذ من وتر من معنى الحيوان ، مع فرق لا بد من الاشارة اليه ، وهو أنها لا تتكون في الطنبور الشرقى الا من خمس لفات ، في حين تبلغ سبع لفات في الطنبور البزرك .

واذ تستطيع كل هذه المقابلات أن تقدم فكرة دقيقة ، بالقدر الكافي ، عن شكل هذه الآلة ، فليس علينا ، بعد ، الا أن نصف أبعاده ، والنسب القائمة بين أجزائه .

الهوامش :

(١) كتبناها بزرك ، وليس بوزورك ، حتى نتوافق مع الهجاء الفارسي (والترجمة بتصريف يقتضيه النقل الى العربية) .

(٢) انظر اللوحة .

المبحث الثاني

عن أطوال الطنبور البزرك وعن النسب القائمة بين أجزائه

يبلغ الامتداد الكلي لطول هذه الآلة الموسيقية مترا و٤٩ مم ، ويشتمل العنق وحده على امتداد طوله ٧٢٤ مم ، أما الجسم الرنان فيشكل الجزء الباقي، ويبلغ طوله ٣٢٥ مم .

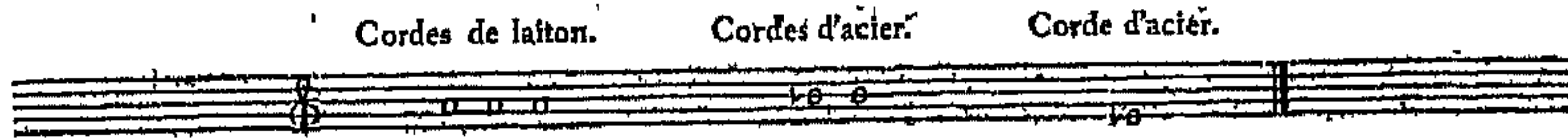
ويبلغ طول المشددة، مقيسة ابتداء من رافعة الأوتار وحتى الموضع الذي تنتهى اليه الحلية المثلثة الشكل ، المصنوعة من صدف اللؤلؤ ، والتي توجد فوق العنق ، ٤٤٢ مم ، فى حين يبلغ أقصى اتساع لها ، وهو الذى يوجد أسفل الفرس بقليل ١٨٢ مم ، ويبلغ عمق الصندوق نحو ١٠٨ من المليمترات . أما أضلاع القصعة فيبلغ أقصى عرض لأى منها أربعة وثلاثين مليمترا .

وهنا نجد لزاما علينا أن نلزم الصمت ازاء بقية التفاصيل حتى نجنب القراء ملال قحولتها ، واذا كنا قد قمنا من قبل بسرد هذه التفاصيل بخصوص الآلات الموسيقية السابقة ، فقد كان القصد من وراء ذلك ألا نهمل شيئا فيما يتصل بالفن والذوق والمهارة التى صنعت بها الآلات الشرقية ، ولكننا نعتقد ، حين لا يكون ثمة جديد تجدر الإشارة اليه ، فى اطار هذه الاعتبارات أن الواجب يقتضى منا أن نختصر من الأوصاف التى نسوقها أكثر فأكثر .

المبحث الثالث عن الأتتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية وعن مساحة نغماتها

يقوم الأتتلاف النغمى للطنبور البزرك على نفس المبدأ الذى يقوم عليه هذا الأتتلاف فى الطنبور الشرقى ، وبرغم أن هذه الآلة قد زودت بأوتار ستة فانها لا تصدر سوى ثلاث نغمات متباينة ، وان تكن قد جاءت على تريب مغاير لمنيلاتها فى الطنبور الشرقى ، فالنغمة الأسد خفوتا (غلظه) تقع الى اليمين ، أى فى الموضع الذى تحتله أدق الأوتار (أحدها) فى آلات الكمان عندنا ، وتصدر هذه النغمة عن وتر واحد مصنوع من الصلب ، أما النغمة النائية ، أو نغمة الوسط ، وهى الخماسية فوق الأولى ، فتصدر عن طريق وترين من الصلب ، فى المتساوى ، ويقعان الى يسار الوتر السابق ، وأما النغمة الثالثة ، وهى رباعية النغمة الخفيضة أو الغليظة ، أو فى طبقة تحت النغمة النائية ، فنصدر عن طريق أوتار ثلاثة ، صنعت من النحاس الأصفر ، فى المتساوى ، وتقع هذه الى اليسار من الوترين السابقين ، على النحو الذى نستطيع أن نراه فى المثال الآتى :

مثال



وتصدر عن كل وتر ، عن طريق الملامس التى تقسم العنق ، وتلك التى ألصقت بالمشددة ، واحدة من نغمات هذا الأتتلاف النغمى ، يمكنها مع التدرج ، أن تكون سلسلة من أنغام متصاعدة .

وحيث أن الملامس التي توجد فوق المشددة لا تمتد الى الأوتار الثلاثة الأولى التي من النحاس الأصفر والواقعة الى اليسار والداخلية في المتساوي ، وحيث لا تستطيع هذه الأوتار أن تحمل الا على التسعة عشر ملمسا المصنوعه من أوتار من معى الحيوان ، والتي تققسم العنق ، فلا يمكن أن ينجح عن ذلك الا سلسلة من عشرين نغمة ، تدخل ضمنها نغمة الفراغ أو نغمة البدء .

أما الأوتار الثلاثة التي من الصلب ، والتي دوزن أحدها في الخماسية تحت الآخرين ، وفي الرباعية تحت الثلاثة الأولى ، فبخلاف أن هذه الأوتار تستطيع كالأوتار السابقة أن تحمل على ملامس العنق ، فانها تمتد أو تتسع كذلك الى ما فوق الملامس الستة المضافة الى المشددة ، وبالتالي فانها تنتج سلسلتين من الأنغام تزيد كل منهما بخمس نغمات عن المجموعة الأولى - أى أن نغمات كل سلسلة منها تبلغ خمسا وعشرين نغمة .

مساحة وتباين النغمات التي يصدرها الطنبور البزرك

1.^o corde triple.
A vide.

2.^o corde double.
A vide.

3.^o corde simple.
A vide.

1.^o corde triple.

2.^o corde double.

3.^o corde simple.

الهوامش :

(١) نحصل على هذه النغمات الخمس الأخيرة ، التي تصدر عن الوتر المزدوج الثاني ، وعن الوتر الأوحده ، عن طريق الملامس القلمية الشكل ، والتي أضيفت على مشددة هذه الآلة .

الفصل السادس

عَنْ الطَّبِيبِ الْبَغْدَادِيِّ "١"

هذا الماندولين، فيما يبدو، صورة مصغرة للطنبور البرك . ولهذا السبب ، على وجه الترجيح ، فقد أطلق عليه اسم الطنبور البغلمه ، وهو ما يعنى الماندولين الطفل أو الصغبر ، فى مقابل الاسم الذى يطلق على الماندولين السابق ، الذى يشار اليه باسم الطنبور البرك أى الماندولين الكبير . وفى واقع الأمر ، فان الطنبور البغلمه لا يبدو ، من النظرة الأولى ، مختلفا عن الطنبور البرك الا فى صغر أطواله التى لا تبلغ قط نسبة الثلث من أطوال البرك ، وعلى نحو قريب من ذلك فان أحدهما يشبه الآخر لدرجة كبيرة ، سواء فى شكله أو فى الزخارف التى يتحلّى بها ، فالقصعة والمشدة والعنق والعصافير ورافعة الأوتار قد صنعت ، كل منها هنا وهناك ، على نحو متماثل تماما ، وبالتالي فاننا نحيل الى الوصف الذى قدمناه عن هذه الأجزاء ، عند حديثنا عن الطنبور البرك ، وسنقصر حديثنا هنا عن الأمور التى تميز الآلة الموسيقية ، موضوع حديثنا .

تتكون قصعة الطنبور البغلمه (٢) من سبعة أضلاع ، نمضى خمسة منها نحو الأطراف ، وهى تأخذ تدريجيا فى الضيق ، وهذه الأضلاع مصنوعة من نوع من خشب الرند ، تنتثر عليه حبوب ناعمة وملساء بالقدر الكافى ، أما الضلعان الآخران فيمضيان ، وهما يزدادان عرضا ، عكس الأضلاع الخمسة الأولى ، نحو الأطراف ويفضيان ، الواحد منهما الى الآخر ، من أسفل أما الضلع الأخير فى كل وجه ، أى تلك الأضلاع التى ننهض فوقها المشدة فمصنوعة من خشب الزان ، فى حين تصنع قاعدة العنق من خشب الكستناء ، أما القصبة فمن خشب الصنوبر ، ويتقاسم امتداد هذين الجزئين أربعة عشر ملمسا ، هى عقدات من أوتار مأخوذة من معى الحيوان ، على غرار ملامس كل آلات الماندولين الشرقية . وأما العصافير فمن خشب القرانية ، وقد سويت

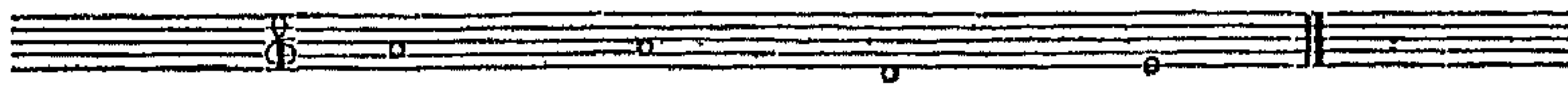
بنصل وليس عن طريق المخرطة . وان تكن الفرس ، والأنف ، وطرف البنجك ، وقمة رؤوس العصافير ، قد جاءت من العاج . وتتشكل خافضة الاوتار من حلقة تتكون من عشر لفات ، ضمت بشدة ، مصنوعة من ونر من نحاس أصفر رفيع للغاية . أما الألواح الحشبية الثلاثة التي تشكل المشدة ، فلا تملأ ، كما هو الحال في الطنبور البزرك ، كل امتداد الآلة في عرضها ، بشكل تام ، اذ ينتهي الجزء الباقى من المشدة ، من كل ناحية ، وهو يميل الى الهبوط ، بدءاً من الموضع الذى يأخذ فيه المنحنى البيضاوى فى التراجع ، ليتخذ حينئذ شكلاً مستديراً وهو يمضى الى أسفل ، ينهى بقطعة صغيرة من نصل خشبي أملس . ومن جهة أخرى فان الفرس منخفضة للغاية . وهي مصنوعة من خشب الصنوبر . ويبلغ عدد الأوتار أربعة ، ويصنع الأول من الجانب الأيسر ، من النحاس الأصفر ، أما الأوتار الثلاثة الأخرى فقد صنعت من الصلب (٣) .

ويعد الائتلاف النغمى لهذه الآلة مقلوب نظيره فى الطنبور البزرك ، اذ نجد النغمات فى الآلة الأخيرة - اذا ما نظرنا اليها باعتبارها النغمات الرئيسية لمقام ما - على نحو نكون فيه نغمة القرار فى الحفيض ، وتكون النغمة المسيطرة والنغمة التى تحتها فى الجهير أو الحاد ، أما الائتلاف النغمى فى آلتنا هذه فيأخذ وضعا عكسيا ، اذ تكون نغمة القرار فى الجهير ، فى حين تأتى النغمة المسيطرة ، وتلك التى تحتها ، فى الحفيض أو الغليظ .

مثال

على الائتلاف النغمى فى آلة الطنبور البغلمة

Corde de laiton. Corde d'acier. Corde d'acier. Corde d'acier.



واذ ينقسم كل وتر بفعل الأربعة عشر ملمسا التي في العنق ، فان بمقدوره أن يعطى خمس عشرة نغمة متباينة ، بما في ذلك نغمة البدء ، الأمر الذي يعطينا السلاسل أو المجموعات النغمية الآتية :

مساحة وتباين النغمات

التي يمكن أن يحدثها الطنبور البغلما



الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٢) .
- (٢) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٣) .
- (٣) يقارن لابورد Laborde هذه الآلة بآلة السيوري sewuri ، وان كنا لم نسمح قط في مصر أحدا يشير الى آلة بهذا الاسم ، ومع ذلك فمن المرجح ، طبقا لما يقوله هذا المؤلف في دراسته عن الموسيقى أن تكون السيوري هذه هي نفسها الآلة الموسيقية التي وصفناها تحت اسم الطنبور البزرك ، فيما عدا أن البزرك تتزود بخمسة أوتار من الصلب ، ووتر سادس من النحاس الأصفر . وفي الوقت ذاته فان الآلة التي يسميها لابورد البغلما أو الطنبور قليلة الشبه بالآلة التي نحن بصدد الحديث عنها ، كما يبين من الرسم الذي قدمه عنها في دراسته عن الموسيقى ، ويختلف الوصف الذي يقدمه عنها ، كثيرا ، عن الوصف الذي نورد له هنا ، إذ يقول : « ان للبغلما أو الطنبور ، على وجه التقريب ، الشكل نفسه الذي للسيوري ، وان تكن أصغر منها حجما ، ولا تحمل سوى أوتار ثلاثة : اثنان منها من الصلب ، والثالث وحده من النحاس الأصفر ، وقد ربطت حول العنق أوتار من معى الحيوان ، وحتى تكون النغمات الصادرة عنها أكثر جهازة أو حدة فانها توقع بالريشة ، وعادة ما يغنى العازف عليها أثناء عزفه ، وقد صنع جسمها من خشب رقيق ، أما المشددة فلا يكاد يكون بها انحناء على الإطلاق ، وأما العصافير فلا توجد ، جميعها ، على جانب العنق ، إذ يوجد بعض منها فوق هذا العنق ، » .

الفصل السابع

عَنْ الْأَخْبَثِ الرَّومِيِّ "أ"
أوالكيمان اليوناني

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة

أخذ العرب عن الفرس اسم كمانجة (كمنجة) ، ويتركب هذا الاسم في الفارسية من **كمان** بمعنى قوس و **كاه** ، السى ينبغى لنا أن نلفظها **جياه** .
وبعنى الموضع أو المكان ، وهى كلمة أو اسم تعنى عندهم ما تعنيه عبارة الآلة الموسيقية ذات القوس ، أى ذات **الكمان** . ذلك أن الفرس يحددون شيئا ما بالإشارة فقط الى وظيفته أو الى طريقة استعمالهم اياه . وهكذا نراهم يقولون على سبيل المثال موضع الشمعة بدلا من أن يقولوا الشمعدان ، أو يقولون موضع النوم بدلا من أن يذكروا السرير . الخ . وكلمة كمانجة ملحقة بالصفة رومى ، التى تعنى يونانى ، لها فى العربية المعنى نفسه لكلمة الكمان اليونانى ، أو كما نقول بالفرنسيه *Viola grecque*

ولعل العرب قد أساءوا نطق كلمة **كمان كاه** (أو : **كمان جياه**) ، اذا كانوا قد شاءوا أن يحتفظوا لها بهجائها الأصلية (٢) ، اذ أن حرف الكاف الذى يعطى ، فى الفارسيه ، نفس الرنة التى تأخذها الجيم غير المعطشة *g* ، تقريبا ، يلفظ فى العربية كافا ، ولكنهم ، كى يحتفظوا للكلمة بلفظها الفارسى ، فد أحلوا الجيم فى موضع الكاف (٣) ، وهو حرف يقابل فى بعض البلدان (العربية) حرف *g* عند الايطاليين (الجيم المعطشة) وفى بلدان أخرى ينطق هذا الحرف نفسه جافا (أى غير معطش كما نلفظه نحن) ، مما جعلهم يكتبونها **كمانجة** (بالجيم المعطشة أو غير المعطشة حسب المنطقة) وليس **كمان كاه** أو **كمانكة** .

الهوامش :

- (١) كلمة الكمايجه الرومي تعنى الكمان اليونانى . انظر اللوحة AA ، الشكل رقم ١٤ .
- (٢) ومع ذلك فهناك فرق طفيف ، اذ تلفظ الكاف الفارسية مثل حرف الـ g الجافة عندنا مع شئ من الليونه ، على نحو لفظنا نحن للمقطعين gnia ، و guia .
- (٣) تلفظ الجيم العربية فى سوريا واليمن djé (أى جيما معطشة) ، ولكنها تلفظ فى القاهرة ، ويكاد يتم ذلك فى كل أرجاء مصر ، جيما غير معطشة على غرار gué أو guié (عندنا) .

المبحث الثاني

حول شكل الكمانجة الرومي او الكمان اليوناني

شبه آله الكمان الاوسط هذه ، كيرا ، تلك الآله الموسيقية الني عرفناها منذ زمن ليس بالبعيد ، فى فرنسا وايطاليا ، باسم كمان العشاق *viole d'amour* . ولعل هذه الآله الموسيقية قد جاءتنا عن طريق هؤلاء اليونانيين .

ولقد شاهدنا « كمانجات رومية » من أحجام مختلفة ، بعضها كبير الحجم بالغ الضخامة ، وبعضها الآخر من أحجام أقل ، وينتمى بعض هذه الآلات لنوع بدأ لنا بالغ القدم ، فى حين بدأ لنا أن البعض الآخر ينتمى الى أشكال أكبر حداثة . وان كنا لم نلاحظ أن القوم بفرقون بعض هذه الأشكال عن بعضها الآخر ، بأن يمنحوا كلا منها اسما خاصا ، أو أنهم دوزنوها بشكل مخالف حينما تتباين أحجامها ، لكننا على يقين من أننا قد عرفنا على أن المعيار النغمى يختلف فيما بينها ، وهو الشيء نفسه على وجه التقريب فى النظام الموسيقى عند العرب حيث أن مقاما ، لا يفترض أن تتغير طبيعته ، طالما قد ظل يربى نغماته على حاله .

وتقع الكمانجة الرومي ، المرسومة فى اللوحة AA (١) موقعا وسطا بين آلة الكمان *violon* ، وبين الخماسية أو آلة الألتو *Alto* . اذ لا تختلف عن الآلة الأخيرة ، بصفة أساسية ، الا فى الطريقة الني دوزنت بها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة ، الشكل رقم (١٤) .

المبحث الثالث

عن الائتلاف النغمى فى الكمانجة الرومى

زودت هذه الآلة باثنى عشر وترا ، ستة منها متحركة وستة أخرى ثوابت ، وقد صنعت الأوتار المتحركة من معى الحيوان ، وهى مشدودة الى الخارج فوق العنق ، مارة فوق الفرس ثم تمضى لتربط الى رافعة الأوتار ، على غرار أوتار آلات الكمان لدينا ، أما الأوتار الثوابت فتصنع من النحاس الأصفر ، ولكنها ، بدلا من أن تشد على الأنف وعلى ملمس العنق مثل الأوتار الأخرى ، تمر من أسفل ، من خلال الفراغ الذى يظل قائما بين هذه الأجزاء وقصبة العنق ، حتى يكون بمقدور هذه الأوتار أن ينفذ منه ، وأن تتردد فيه بحرية ، ودون أن تصطدم بالخشب من أية جهة ، ثم تعبر بعد ذلك الفرس عن طريق ثقب صغيرة أحدثت فى سمك هذه الفرس عند نحو منتصف ارتفاعها ، ثم تمضى لتربط فيما تحت رافعة الأوتار ، فى الطرف المقابل للطرف الذى ربطت اليه الأوتار المتحركة ، المصنوعة من معى الحيوان .

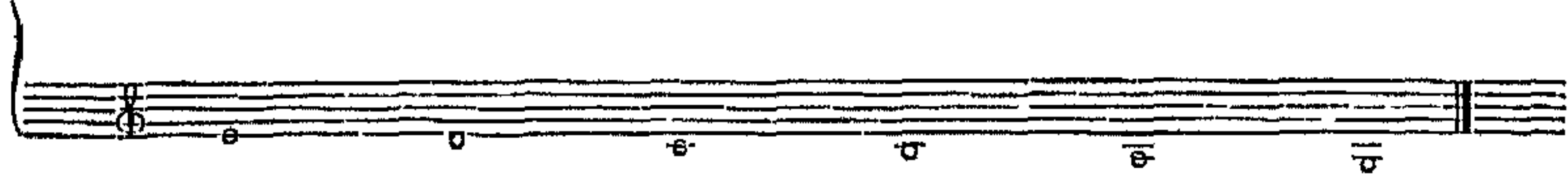
ولا يتم العزف الا على الأوتار المصنوعة من معى الحيوان ، ولا يتم مطلقا على تلك المصنوعة من النحاس الأصفر ، فحتى لو شئنا ذلك لما استطعنا ، فوجود هذه أسفل العنق ، أو تحت الأوتار الأخرى ، قد جعل مثل هذا الأمر شيئا مستحيل الحدوث . وتنحصر فائدة هذه الأوتار المصنوعة من النحاس ، فيما يبدو ، أنها تكرر ترددات ونغمات الأوتار الأخرى . عند العزف على الأوتار الأول .

واليكم الائتلاف النغمى لهذه وتلك من الأوتار .

الاثنلاف النغمى للأوتار المصنوعة من معى الحيوان^(١)



الاثنلاف النغمى للأوتار المصنوعة من النحاس الأصفر



وحيث لا توجد قط ملامس ثابتة للكمانجة الرومى ، فليس لها ،
بالنالى ، سلم نغمى خاص بها ، ويستطيع العازف أن يحصل على حريره ،
نتيجة لذلك ، وبدون أى عائق ، وعن طريق كل واحد من أوتارها ، مع كافة
الأنغام التى تستطيع هذه الأوتار أن تصدرها ، على طول امتدادها ، على -
النحو الذى يستطيعه ذلك العازف على أوتار آلات الكمان لدينا .

الهوامش :

(١) عرف هذا الائتلاف النغمى فى أوروبا فى القرن السادس عشر ، ويكاد يكون هو نفسه الائتلاف النغمى للباص أو الفيولونسييل من وضع جاسبار دويفو بروجكار Gaspar Duiffoprugear . عازف العود المرولى ، والمولود فى المروى بإيطاليا . فى رهايه القرن الخامس عشر . ولعل الفرق الوحيد الذى قد يوجد بين الائتلاف النغمى للباص أو فيولونسييل هذا العازف ، وبين نظيره فى الكمانجه الرومى ، هو أن الآلة الأولى شتمل على نغمة أزيد ، وأن نغمات الآلة النائية تجيء مرتبة على طريقه جاسبار دويفو بروجكار ، من اليمين الى اليسار .

واليكم الائتلاف النغمى للباص



وعندما نقرؤه من اليمين الى الشمال ، يصبح ، على وجه التقريب ، الشيء نفسه الحاص بالائتلاف النغمى للكمانجه الرومى .
حول دويفو بروجكار ، أنظر : الفاموس التاريخى للموسيقيين من وضع ال . شورون ، و . ف . فايول .

Dictionnaire historique des musiciens, par M.M. Al-Choron et F. Fayole

إفصل الثامن

عَنْ آلِهِ الْقِسْفُونَ (١)

هامش :

(١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١) .

المبحث الاول

حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند اطلاقه على آلة
موسيقية . الغرض المبدئى للآلات التى يشار اليها
بهذا الاسم . كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونييات

من غير المرجح أن يكون لكلمة **قانون** فى العربية ، أصل مغاير لكلمة
kanōn اليونانية ، فهذه الكلمة ونك ، فى اللغتين ، نفس المعنى
أو المدلول ، فهما تعنيان ، هنا وهناك ، **النمط** ، **الأنموذج** ، **القاعدة** ،
الوزن ، وفى بعض الأحيان تؤخذ هذه الكلمة بمعنى **القانون** ، **التعريف** ،
الثمن الثابت أو المحدد ، **معدل الثمن** للمسلع المختلفة التى تباع فى السوق ،
ومع ذلك فلا يمكن الافتراض بأن من الممكن أن تستخدم فى هذه المعانى
الأخيرة للإشارة الى آلة موسيقية .

ومن جهة أخرى فان شكل شبه المنحرف الذى يتخذها القانون المصرى ،
وهذا العدد الذى لا نهاية له من الخطوط النسبية التى يتكون منها سطحه
الواقع بين الضلعين المتوازيين ، والذى شدت الأوتار عليه ، يدل ، فيما يبدو ،
وعلى العكس ، على أن هذه الآلة كان من شأنها ، فى الأصل ، أن تستخدم
قاعدة ، أو بالأحرى **سلمة** نسبية أو قياسية ، لكى تقارن على أساسها
الأطوال المختلفة للأوتار ، حتى نقيم - على هذا الأساس - ونحدد العلاقات
المتباينة للنغمات ، ولكى تستخدم (هذه الآلة) فى نهاية المطاف **نمطا**
أو **انموذجا** لكل الآلات الوترية . وفى واقع الأمر ، فقد كانت هذه الآلة
تستخدم فيما مضى ، فى مصر ، لهذا الغرض بالذات ، على يد المصريين .

وقد استخدم بطليموس ، الموسيقى والعالم الرياضى ، والذي ولد فى
نقراطيس فى الدلتا ، وترعرع فى بيلوز (تل الفرما أو بالوظة) ، فى القرن
الثانى من العصر المسيحى ، آلة من هذا النوع ، لتكون برهانا أو قياسا
لصحة العلاقات الهارمونية للنغمات ، عن طريق (ضبط) طول الأوتار .
وفى الواقع فاننا نجد لبطليموس هذا رسما للقانون فى دراسته عن
الهارمونيّات *Traité des Harmoniques* ، ص ٥٢٣ ، من المخطوطة
اليونانية المحفوظة فى المكتبة *Bibliothèque Impériale* تحت رقم
٢٤٥٧ ، وفوق الجانب من الرسم ، الذى يفترض أن الأوتار قد ربطت فيه
نقرأ هذه الكلمات *basis cañon* أى قاعدة القانون ، مما يدل بوضوح على
أن اسم قاتون ، فى اللغة العربية ، وكذلك اسم *kanôn* ، فى اليونانية ،
ومدلولهما واحد ، لم يطلقا فى الأصل على الآلة التى نحن بصدد الحديث عنها
الا بمعنى قاعدة ، وزن ، نمط ، **أنموذج** ، وأن الاستخدام المبدئى لهذه الآلة
كان للمقارنة بين أطوال ونسب الأوتار الى بعضها البعض (فى آلة وترية ما)
وكذلك لتحديد العلاقات المختلفة بين النغمات ، وهو الأمر الذى ينظر اليه
العرب ، حتى اليوم ، باعتباره لب النظام الموسيقى وجوهره ، وعلينا أن
نستعيد الى الأذهان ، أن نظامهم الموسيقى ، طبقا لاعتراف مؤلفيهم ، وهو
ما سبق أن أشرنا اليه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى
مصر* قد جاء محاكاة للنظام الموسيقى لدى الاغريق .

المبحث الثاني

عن هوية او اصل القانون الاصلى ، او القانون
الأنموذج الذى صنعت على غراره آلات القانون
الأخرى - حول التشابه القائم بين رسم لآلة قانون
محفورة فوق الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد
الوتر الذى ابتكره بطليموس - رأى جديد حول
اصل الآلة الموسيقية وحيدة الوتر

لا بد أنه قد كانت هناك بالضرورة ، بخلاف القانون الذى نحن بصدده
« آلة قياسية » أخرى تعد معيارا موسيقيا على نحو ما ، أو كانت - حتى
يكون حديثنا موسيقيا صرفا - تستخدم قانونا مبدئيا ، وفى واقع الأمر فقد
كانت هناك القيثارة وحيدة الوتر ، وهى بدورها آلة قانون ، كانت وظيفتها
تقتصر على تقسيم وقياس الوتر ، الى كل من أجزائه الرنانة ، على قدر
ما تسنطع نغمة هذا الجزء من الأجزاء الرنانة للوتر أن تكون نغمة رئيسية ،
مقدرة ومميرة عن نغمات الأجزاء الرنانة الأخرى ، وحتى يتم التعبير -
بواسطة طول الجزء الرنان - عن العلاقة بين النغمة التى يحدثها أى من
هذه الأجزاء ، والنغمة التى تصدر عن الوتر ككل .

كذلك كانت القيثارة وحيدة الوتر ، التى عرفت منذ أقدم العصور
باعتبارها الأنموذج الأول للنظام الموسيقى ، تستخدم دوما لتبيان التقسيم
الهارمونى للوتر ، ولهذا كان بطليموس يطلق عليها اسم مونوكوردوس قانون
(أى القانون وحيد الوتر) . ونجد رسما لهذه الآلة ، قريب الشبه برسم
قانون بطليموس الذى سبق أن تحدثنا عنه ، والذى يتخذ شكل شبه
المنحرف ، وذلك فى المخطوطة اليونانية نفسها : دراسة فى الهارمونييات ،

التي ذكرناها في المبحث الأول .

وثمة ملاحظة مثيرة للفضول ، ومن الطريف والمهم أن نقدمها هنا ، وهي أن القانون المونوكورد لبطليموس ، يشبه تمام الشبه شكلا يراه المرء محفورا بين النقوش والرسوم الرمزية التي تزين المباني الأثرية القديمة في مصر ، وهو الشكل الذي يبدو في بعض الأحيان مزودا بوتر (عصفورة) واحد ، ويبدو في أحيان أخرى مزودا بوترين ، ويتحدث لابورد في مقالته عن الموسيقى ، المجلد الأول ص ٢٩١ - ٢٩٢ ، عن آلة موسيقية شبيهة بتلك التي نقلت من هليوبوليس في مصر الى روما ، في عهد أغسطس ، والتي يعتقد أنها أقيمت في عهد سيزوستريس ، قبل حرب طروادة بنحو أربعة قرون . وهذه الآلة ، على النحو الذي رسمت عليه ، في دراسة لابورد عن الموسيقى التي سبقت الإشارة إليها ، وتران ، لكننا لم نجد بين الآلات الموسيقية التي تفحصناها باهتمام ، سواء بين نقوش المسلات في الأقصر والكرنك وهليوبوليس ، أو في نقوش مبان أثرية أخرى مثل المقابر والمعابد والتوابيت ٠٠٠ الخ ، لم نجد آلة واحدة يشتم منها أثر محسوس للأوتار التي لا بد أنها كانت مزودة بها ، وتدفعنا الأمانة والاخلاص اللذان التزمنا بهما كواجب نحرص عليه عند ملاحظة كل ما نورده هنا ، لأن نبوح بمثل هذا الاعتراف .

ومع ذلك ، فإذا كان هذا الشكل ، وهذا أمر مرجح للغاية ، هو صورة لآلة موسيقية كانت تستخدم في مصر القديمة ، وإذا ما كان ما ظنناه أوتادا هي أوتاد بالفعل ، وإذا كانت توجد بالتالي من بين هذه الأشياء آلات وحيدة الوتر ، أي ذات وتر أوحده ، وآلات أخرى مزدوجة الوتر ، أي ذات وترين فسيكون من الطبيعي للغاية أن نظن أنه ، في بلد لا تحيد العادات والتقاليد فيها أو تميل ، أقل ميل ، إلا فيما ندر ، وبمشقة بالغة ، قد أمكن الاحتفاظ

بالالات وحيدة الوتر ، حتى عصر بطليموس ، بالشكل الذى كان لها فى العصور بالغه القدم ، وبصفة خاصة اذا ما كانت آلات الفانون قد حظيت باهتمام المصريين لها بشكل دينى ، وبدوا الامور كلها نعلن عن ذلك فوضعت فى عداد الرموز والشعارات المقدسه التى تشمل الجزء الاكبر من نفوسهم الهيروغليفيه ، وبمعنى آخر فان من العسير علينا الا نصدق كل ذلك اذا ما تأملنا هذه الأنواع من الآلات الموسيقية المنفوشة ، كما تبدو فوق المعابد وفوق كل المنشئات الدينية للمصريين القدماء ، حيب نجدها فى غالبية الاحيان ، فى مشاهد تمثل الطقوس الدينية لهذا الشعب ، وفضلا عن ذلك ، فطبقا لرواية الكاهن المصرى الذى نقل الينا افلاطون ، فى حواريته تيمائوس ، لقاءه مع سولون ، وطبقا لما لاحظناه نحن أنفسنا ، فان القوم فى مصر لم يكونوا ليهملوا قط ، نقش أى شىء قد تكون له فائدة ما ، ويستحق بالنالى أن نخلد ذكراه فوق المباني ، وقد شاهدنا هذه الآثار وهى تزخر برسوم تمثل حفلات العبادة الدينية ، وبالرموز والاستعارات المقدسة وأعمال الزراعة ، وممارين الرياضة ، وممارسات الفن ، ومعالم التاريخ ، والمعارك ، والألعاب . . . الخ .

المبحث الثالث

المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون القدماء
برسمهم الاشكال المختلفة للقانون - التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب ، وشعوب كثيرة
اخرى قديمة ، وفام بها فلاسفة كثيرون من الاغريق
القدماء من بعدهم ، بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع
المعنى الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون

على نحو ما حظى القانون ثلاثى الأوبار ، أو قيسارة عطارد القديمة ذات
الأوبار الثلاثة ، بالنجيل والتقدیس باعتبارها رمزا للفصول الثلاثة (١) التى
نقتسم السنة فى مصر ، فقد أمكن القانون ذو الوترين أن يكون كذلك رمزا
للنهار والليل ، أو لنصفى السنة ، اللذين تنقل الشمس خلال كل منهما
من مدار لآخر ، وهو ما كان الأقدمون يعرفون عنه كذلك بالحكاية الرمزية
لبروزربن ، الذى كان يقضى ستة أشهر (فى العام) فى جحيم بلونون
(وهو الوقت الذى تأخذ الشمس فيه ، أو بالأحرى الأرض ، فى الانتقال
من خط الاستواء الى مدار الجدى ثم فى العودة من هذا المدار الى خط
الاستواء) ، وستة أشهر أخرى على الأرض مع أمه خريس (وهو الوقت الذى
نستغرقه الشمس فى الانتقال من خط الاستواء الى مدار السرطان والعودة
من هذا المدار الى خط الاستواء) . وبمعنى آخر ، فحين يفكر المرء أن
المصريين القدماء (فى رواية أفلاطون وبلوتارخى) سعيا منهم الى توحيد كل
المعارف الانسانية ، فى رابطة عامة ، والى أن يكونوا منها جميعا نظاما

واحدًا ، تستطيع فيه كل معرفة من هذه المعارف أن تكنسب وضوحًا أكبر مدى وأكبر اتساعًا ، ما ان يشملها نور تألق الأخرى ، وحين يستدعى الى ذاكرته العناية الدءوب والموسوسة النى كانوا يتخذونها فى أن يربطوا كل شىء ، الى مبدأ واحد ووحيد ، وفى ألا يدعوا - لتفلت - أيا من الروابط المشتركة للعلوم والفنون ، أو تلك التى يمكن أن تكون لها فيما بينها ، سواء أكانوا ينظرون الى هذه العلاقات باعتبارها علاقات طبيعية أو مباشرة ، أو كانوا ينظرون اليها كوحى يسنوحونه من العبقرية المجارية لهذه العصور المتأخرة ، فان عليه أن يستنتج أن الآلة الموسيقية وحيدة الور ، باعتبارها النمط المبدئى لنظام الهارمونية الموسيقية كله ، قد أمكنها أن تصبح ، عن طريق السمائل ، رمزا لنظام الهارمونية الكونية والفلكية على اطلاقه ، بل كاد الأمر يصبح شيئا راسخا ، حتى أن أفلاطون وفيتاغورت ، اللذين نهلا فلسفتيهما من مدرسة الكهان فى مصر القديمة ، واللذين وسعا هنا وطورا معارفهما ، كانا على يقين كذلك بأن المبادئ الأساسية للموسيقى ، ذات صلة فربى ومصاهرة بمبادئ الفلك ، حتى بلغ بهما الأمر أن ظنا أن المرء يصبح أكثر مقدرة على أن يفهمك بنجاح عند دراسنه لهذا العلم الأخير اذا ما كان قد استحوذ جيدا على العلم الأول . ومع ذلك ، فحنى لا تنسب اليها فكرة مماثلة ، تبدو بلا ريب مجافية للعقل ، وخرافية ، لكثير من الناس ، وبصفة خاصة لأولئك الذين يستبقون علم الموسيقى داخل الحدود الضيقة ، التى سجنته الجهالة والممارسة النمطية بين جدرانها حتى اليوم ، فسوف ننقل حرفيا نصا مترا للانتباه من الكتاب السابع من **جمهورية أفلاطون** ، حيث بدور الحديث حول الروابط التى كانت تقوم بين الموسيقى والفلك ، وحول المعونة التى يستطيع أى امرئ أن يحصل عليها من مبادئ أول هذين العلمين كى يستدل أو يستوثق من الإهائى .

يدور الحوار بين سقراط وجلاوكوس حول العلوم التي يرى من الأوفق أن يتقبلها في الجمهورية ، فيضع سقراط الموسيقى في عداد هذه العلوم . ويجعلنا القليل الذي نقنيسه من هذه الحوارية أن نحكم بسهولة على الباقي : « سقراط : ولكن ، أي نوع من هذه العلوم التي ناسبنا بالضرورة ، تستطيع أن تذكره ؟

جلاوكوس : لا سعفنى الذاكرة قط الآن .

سقراط : ومع ذلك فإن الآلهة تقدم لنا أنواعا كثيرة من هذه العلوم وليس نوعا واحدا .

جلاوكوس : وما هي هذه الأنواع ؟

سقراط : أولا هناك من هذه الأنواع ذلك الفن الذي يحاكي الفلك ويمائله في الأهمية ؟

جلاوكوس : فما هو اذن ؟

سقراط : فكما أن العيون قد خلقت كي تراقب النجوم (الفلك) ، فيبدو أن الأذن قد جاءت على نحو نستطيع معه أن تلتقط الحركات الهارمونية ! ولهذا يظن الفيثاغورثيون أن هذين العلمين (الفلك والموسيقى) توأمان . وهو أمر نقر به ، نحن كذلك .

وانا على يقين من أن الناس كانوا يقارنون ، منذ زمان لا نعيه الذاكرة ، بين الهارمونية الكونية (الالهية) والهارمونية الموسيقية ، وأنهم كانوا يقيمون مقابلات بين الكواكب السبعة والأنغام السبعة للموسيقى^(١) ، وأنهم قد متلوا الفصول بأوتار القيتارة ، بالاضافة الى ما يخبرنا به أفلاطون هنا ، وهو الذي كان يستمد آراءه الفلسفية من

المصريين . وكل ذلك يخول لنا أن نعتقد أن الآلة الموسيقية ، وحيدة الوتر ، التي شاهدها بين الرموز المقدسة المرسومة فوق المعابد القديمة في مصر العليا ، كانت تستخدم هناك ، ليس كآلة موسيقية وحسب ، وإنما كذلك كرمز لهارمونية حركة الكون ولتقلبات الفصول الدورية ، والمسافات الخاصة بالكواكب والنجوم فيما بينها ، إذ أن لكل الألفاظ والرموز غرضاً واحداً . هو أن تبسط وأن تخلد المعرفة بقوانين الطبيعة ، عن طريق دراسة دائمة ومتعمقة ، وبفعل ملاحظات مستمرة . وفي إطار هذه العلاقة المزدوجة ، ولا يحق لأحد أن يشك في ذلك ، كان فيثاغورث يطلب قصداً إلى تلاميذه أن يعودوا دون انقطاع إلى القيثارة وحيدة الوتر ، ذلك أن الحركة الكونية، طبقاً لرأى هذا التلميذ، لكهان مصر (فيثاغورث) تشكل تناغماً هارمونياً محسوساً هو من شأن الموسيقى ، كذلك فعلى أساس هذا المبدأ نفسه قال باناكماس Panacmus ، الفيلسوف الفيثاغورثي ، منذ ذلك الحين (٢) ، أن واجب الموسيقى ، ليس فقط أن تنظم النغمات فيما بينها ، وإنما كذلك أن تدرس وأن تتابع قوانين الهارمونية ، في كل ما تضمنه الطبيعة .

الهوامش :

(١) استمرت عادة المقابلة أو الربط بين النغمات الموسيقية والهارمونية الكونية والكواكب بين الموسيقيين الاغريق واللاتين ، ونجد لها كذلك بعض أثر عند بداية القرن الثامن من العصر المسيحي (التاريخ الميلادى) .

(٢) واليك ما يورده لنا في هذا الصدد أريستيد كانتليان في دراسته عن الموسيقى : *édit et Meibomius in 4e, Amestelodami, 1652* ، الكتاب الأول ، ص ٢ ، ٣ ، حيث نقرأ هذا النص الذى يسترعى الانتباه : « غير أنها (أى الموسيقى) الفن الوحيد الذى يتفق ، كما نقول باختصار - مع كل أمر فيه امتداد ، وكذلك نلون مع كل وقت : نارة باضائها على الروح زينة التناسق (الهارمونية) ، وتارة بتشكيلها الجسم وفقا للنغمات الرقيقة ، حيث أنها ملائمة كذلك للصبية . ومن أجل ذلك فإنها تعتبر صالحة من واقع منحها . ومع مرور العمر فإنها تمنع طلاوة تارة لنغمة الكلام ، وتارة للحديث بأسره فى اختصار .

وعلى ذلك فإنها تفسر للمتقدمين فى العمر طبيعة وحدات النغم واختلافات (النغمات) المتوافقة ، حقا انها لتوضح تماما الهارمونية (التناسق) التى توجد بذاتها فى جميع الأجسام ، وكذلك - وهو أمر فائق العظمة فائق الكمال - الهارمونية التى تتعلق بالروح ، والتى من العسير أن يدرك كنهها أحد من البشر : انها تملك أن تمد الأفراد والجماعات بالقدرة على التفكير . من أجل ذلك السبب فان مهولة الرجل الحكيم باناكماس الفيثاغورى ، بالنسبة لى ، شاهد مقدس ، فهو الذى قال ان الغرض من الموسيقى ليس فقط تأليف فنون الصوت ، ولكن كل ماتحتويه الطبيعة فى مجالها : ما تجمعه وتؤلف بينه وتنظمه .

حقا ان هذا سوف يوضح فيما همو آت عند حديثنا هنالك عن الخطبة « . (عن اللاتينية)

المبحث الرابع

حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية

التي ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية

يولد فينا النماثل الباعث على الدهشة ، والذي يقدمه الشكل ، سواء شكل القانون وحيد الوتر لبطليموس ، أو شكل القانون الذي وجدناه منموشا على المباني القديمة في مصر ، وكذلك شكل الآلات الموسيقية الشرقية ، التي نعرف اليوم باسم كمنجة أو فيارة - يولد لدينا أفكارا أخرى تكشف لنا - ان كانت هذه الأفكار صحيحة ، مسرة تقدم أو تطور الابتكارات التي أدت الى ظهور غالبية الآلات الوترية .

وإذا نظرنا الى هذا النماثل باعتبارها دليلا لا برقى اليه الشك على الأصل المشترك لهذه الأنواع المختلفة من الآلات ، فان كل شيء يجعلنا ، أكثر فأكثر ، على يقين بأن الآلات الأخرى قد ابتكرت محاكاة للآلة وحيدة الوتر ، ثم اكتسبت هذه الآلات الأخرى ، بفعل التوسع والسجور في استخدام هذه الآلة ، اكتمالا ، أصبح - حين أدى الى اهمال الآلة المبدئية والمجادلات الفلسفية التي كرسنها - منبعها لذلك الفن الباطل ، والمافه والشاذ ، والذي أطلق عليه ، عن غير جدارة ، اسم موسيقى ، مهما نكر علاقته بهذا العلم واهيه . فبمجرد أن بدأ الموسيقيون يضيفون الى آلة القانون أنوارا جديدة ، وعديدة ، أخذت هذه الآلة - بدلا من أن يفصر استعمالها على قياس أطوال الأوتار ونحديد العلاقات الهارمونية بين النغمات ولحسم اختيار أي منها - تستخدم في المبلودي ، والنطريب الذي كان حتى ذلك الوقت - فيما بدا - لا ينسب ، ولا ينبغي أن ينسب ،

الا للصوت البشرى . الآله الطبيعية الوحيد القادرة على تقديم نغمات معبرة . بشكل خفيف . وممينة بأن شدة انناها . وأن نمر شغاف قلوبنا . وبالتالي فانها وحدها الصالحة للفناء والمهياة له . ولقد كان الاعريق الأقدمون . وبصفة خاصة أهالى لاليديموبيا ، لكى يحولوا دون حدوث انحلال أو فساد مماثل - يعاقبون بفسوة بالغة أولئك الذين كان ما ينكرونه من بدع فى الموسيقى يؤدى الى تغيير المسار النافع والحقيقى للقيناترات - الفوانين . باستخدامها اياها فى مجال ما كان ينبغى أن يظهر الى حيز الوجود . فى هذه القرون المتأخرة . ليس لانه وليد ابتكار لا يحظى بأى نرحيب . وانما بسبب ما يوجد وراءه من نروه وطيش يبعثان على الضحك لجافساتهما كل ما هو سليم من عقل وذوق واحساس . ولعله لم يكن يسمح . فى هذه الفترة كذلك . بعدم المضى حتى نهاية الشوط فى المحاولات الأولى التى كان القوم يسعون بها لتحقيق المباحج التى نغرينا اليوم . ولا بد أن كان لهذه الدوافع عندئذ . ولدوافع أخرى . كثرة بلا جدال . نجهلها نحن . القدر الكافى من القوة . حتى يؤدى الى تغريم . أو انزال عقاب شائن . بأولئك الذين يتجاسرون على اضافة أوبار جديدة الى القينارة . لكن الأمر الموثوق به للغاية . أن المطاعن الرئيسية التى كانت تعاب على المذنبين . فى هذه الحالة . أنهم يخرقون القوانين . ويفسدون التفاليد باتلافهم للموسيقى .

ومن المرجح أن يكون القسانون متعدد الأوبار الذى على هيئة شبه منحرف . قد أوحى كذلك بظهور أنواع جديدة من آلات موسيقية مماثلة له مثل السنطير أو السنطور . عند الشرقيين المحدثين . ومثل آلات البسالتريون والسنطير (النمانون) والهارب القديم . وقد أوحى الأخير بدوره بفكرة الهارب (القينار) الحديث [البيانو الصغير] والبيانو

القياسى ، والبيانو الحديث لدينا . وهكذا يحدث فى غالبية الأحيان ، أن
يؤدى اكتشاف مفيد ، كان اللجوء اليه فى البداية أمرا طبيعيا للغاية وبالغ
البساطة . الى اسحداث مخترعات أكر تكلفا وأشد تعقيدا ، وتؤدى هذه
بدورها الى اكتشافات تعقيدها أشد ، لافعل إلا أن تتلف الفن ، بدلا
من أن تسهم فى تطويره واكتماله ، بالاضافة الى ما تسببه من حيرة
وارباك ، بفعل آلاف الصعوبات والعقبات السى لا جدوى ولا نفع منها ،
بقدر ما هى صبيانية طائشة ، ويمكننا أن نقول الشئ ذاته عن الأنواع
الأخرى من الآلات الموسيقية ، فقد كان شكل تلك فى البداية بالغ
البساطة ، كما كان استخدامها أمرا طبيعيا للغاية ، على النحو الذى
ذكرناه فى مبحثنا - حول الأنواع المختلفة والأسماء المختلفة للآلات
الموسيقية ، التى يلاحظها المرء بين النقوش التى تزدان بها المباني الأثرية
القديمة فى مصر* .

* انظر المجلد السابع من الترجمة العربية (المترجم) .

المبحث الخامس

عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية

للقانون عند المصريين المحدثين

سبق لنا القول بأن آلة القانون تأخذ ، عند المصريين ، هيئة شبه منحرف (١) ، فلا يبقى علينا إلا أن نضيف هنا ، حول هذه النقطة ، أن شبه المنحرف هذا ينتهى ، من ناحية اليمين ، بالجانب D الذى يفضى الى زاوية قائمة بفعل واحد من أطرافه على القاعدة Et ، وبفعل الطرف الآخر على القمة St ، وينتهى يسارا ، شبه المنحرف هذا ، بزاوية حادة ، أى أن خط الجانب الأيمن D يرتفع رأسيا من القاعدة الى القمة ، فى حين أن خط الجانب الأيسر g يعلو معها بميل أو انحراف . وسوف يؤدي إيرادنا لأطوال هذه الخطوط ، التى سنقوم بوصفها ، الى تقديم فكرة دقيقة حول شكل هذه الآلة الموسيقية .

يبلغ طول خط القمة ، حين نفترض ابتداءه عند الطرف العلوى للبنجاك c ، ونطيل منه على نحو يوازى قمة المشددة حتى نبلغ طرف هذا الجزء من الآلة t ، من الناحية اليمنى ٣٢٥ مم ، ومع ذلك فحين نحذف من هذا الامتداد ٦١ مم تنتمى الى البنجاك ، الذى يشكل فى كل امتداده نتوءا خارج جسم الآلة الموسيقية ، وهو الأمر الذى تسهل ملاحظته فى الجزء g من الشكل ٢ ، الذى يمثل شكلا جانبيا (بروفيل) للقانون ، وعندما لا نقيس الخط من القمة الا من فوق المشددة ، فلن يبلغ طول هذا الخط سوى ٣٦٤ - ، وبرغم هذا ، فحيث أن المشددة نتجاوز كذلك جسم الآلة بـ ١٩ مم أى كل امتداد الجانب الأيمن D ، وهو الأمر الذى لم

نستطع أن نجعل منه شيئاً ملموساً إلا في الشكل الجانبي (البروفيل) (٢) لهذه الآلة ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نجتزىء هذه الزيادة ، وأن نقلص طول خط القمة ، بالتالي ، إلى ٢٤٥ مم .

أما خط القاعدة B ، حين نضمنه عرض خط البنجك EC ، فيبلغ امتداده ٩٥٣ مم ، فإذا استبعدنا الجزء EC من هذا الطول الذي ينتسب إلى البنجك (٣) ، والذي يبلغ نتوؤه في هذا الموضع ٩٢ مم ، فإن هذا الخط ينقلص إلى ٨٦١ مم ، فإذا ما اجتزأنا ، كذلك ، الجزء C من هذا الطول ، أي تلك التسعة عشر ملليمتر التي تتجاوز بها مشددة التناغم جسم الآلة . كما سبق أن استرعيينا الانتباه ، فلن يتبقى ، طولاً لخط القاعدة ، سوى ٨٤٢ مم .

وأما عن الخط الذي يشكل نهاية سطح الآلة من الجهة اليمنى ، سواء قسناه من فوق المشددة أو من فوق الجزء الذي يكون أسفل القانون ، فإن طوله في الحالتين يظل هو نفسه ، بالغا ٣٧٧ مم ، ويبلغ طول الخط المائل الذي يتم السطح من الجانب الأيسر g ، مقيساً من فوق البنجك ٧٥٧ مم ، ولكنه لا يبلغ سوى ٦٨٨ مم ، حين يقاس من أعلى جسم القانون والذي لا يشكل البنجك EC جزءاً منه .

فإذا ما عرفنا هذه الأطوال المختلفة ، فلن يتبقى علينا كيما نحصل على محيط صندوق الجسم الرنان ، إلا أن نقابل بين الأبعاد الأخيرة التي تجمعت لدينا والتي تبلغ بالنسبة إلى خط القمة ٢٤٥ مم ، وبالنسبة لخط القاعدة ٨٤٢ مم ، وبالنسبة للخط الذي يتم السطح من الجانب الأيمن ٣٧٧ مم ، وبالنسبة للخط المائل الذي يشكل نهاية للجانب الأيسر من السطح نفسه ٦٨٨ مم ، أما عن سمك الآلة فهو متساو في كل امتداد الصندوق ، ويبلغ ٤٧ مم .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١)
- (٢) انظر t.D من اللوحة BB ، الشكل رقم (٢)
- (٣) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (٢)

المبحث السادس

حول أجزاء القانون ، والاسم العربي

الخاص بكل جزء منها(١)

هاكم الأجزاء التي تتكون منها آلة القانون :

المشدة أو مشدة التناغم A ، والوصلات E ، وهي تلك السطوح التي تغطي عمق الآلة من جهاتها الأربع ، وأسفل الجسم الرنان ، والبنجك EC والأوتاد h ، والأوتار r ، والأنف L ، والفرس v ، والمسامع o ، ورافعة الأوتار t ، والمفتاح(٢) ، والملامس(٣) ، وريشة العزف(٤) .

وفى اللغة العربية يطلق على مشدة التناغم A اسم وجه ، ويطلق على وصلة قمة الآلة اسم قبلة أى المقدمة ، وعلى وصلة الجانب الأيمن اسم قب أى الرئيس أو رأس الآلة(٥) ، ويسمى الجانب المقابل للمشدة أو الوجه ، أى أسفل الجسم الرنان باسم الظهر(٦) وهو ما يقابل كلمة le dos عندنا ، ويشار الى البنجك EC باسم بيت الملاوى أو المسطرة . أما الأوتاد h (العصافير) فيشار إليها باسم الملاوية ، وتعنى الكلمة العربية أوتار ما تعنيه كلمة Cordes عندنا(٧) ، ويعرف الجزء من الوتر الأكثر قربا من الفرس باسم جانب الحاد ، أى جانب النغمات الحادة ، أما الجزء من الوتر الأكثر بعدا من الفرس ، والأقرب من البنجك ، بالتالى ، فيسمى جانب الثقيل ، أى جانب النغمات الغليظة .

ويسمى الجزء L باسم أنف أو كرسى ، وهو الجزء الذى نطلق عليه

. اسم *sillet* . أما الفرس *C* فهي ما نسميه نحن *Chevalet* ، وأما مسمع وسط المشددة أو الوحة فسمى **شمس الوسطاني** أي شمس الوسط، ويسمى **شمس التحتاني** أو **الشمس الدنيا** المسمع *O* الذي يقع فوق المشددة أو الوحة . قرب الزاوية الحادة لشبه المنحرف ، أو على وجه التقريب على مسافة متساوية بين كل من خط القاعدة والخط المائل ، ويسمى مشددة الأوتار *T* **المحال** . أما **المفتاح** فهو ما نسميه نحن *Clef* ، وتسمى الملامس باسم **الكتمتوان** ، ويطلق على ريشة العزف اسم **الزخمة** .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة BB ، الأشكال أرقام : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤
- (٢) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٣ .
- (٣) لم يرسم هذا الجزء قط .
- (٤) كذلك لم يرسم هذا الجزء أيضا .
- (٥) وهو جانب رافعة الأوتار *T* ، انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٦) الظهر باللام الشمسية لا القمرية (بتصرف) .
- (٧) والمفرد وتر .

المبحث السابع

الخامات التي صنع منها أو تكون أو زين بها

كل واحد من الأجزاء السابقة

يتكون الوجه A من أجزاء كثيرة مختلفة آن أن نعرف بها ، فبدءاً من المسطرة أو بيت الملاوى (البنجاك) EC وحتى مسافة ٦٨ مم من الفرس ، يصنع الوجه من قطعة من خشب مصقول ، لونه لون بذور البلوط . وهى تندمج وتلتصق من ثلاثة من جوانبها بشجة أو حزة تشغل الجزء الأكبر من سمك الوصلات ، وهى تسوى أو توازن من أعلى ما يتبقى من السطح الخارجى والعلوى من هذه الوصلات نفسها ، وشكل من حولها ما يشبه اطارا يبلغ سمكه نحو ٧ ملليمترات ، أما الجزء الآخر من المشدة ، أو الوجه الذى يحمل فوفه الفرس فتوجد عليه سقيفة شبكية تنقسم الى خمسة مسنطيلات، مكونة من ثمانى قطع ، سبع منها من الخشب الأبيض ، تشكل الجانب الأكبر من السقيفة الملامس أو المساوى للوجه أو المشدة : اثنتان منهن نتمنان الجوانب الصغيرة ، أو أطراف السقيفة ، وأربعة أخريات تقسم هذه السقيفة الشبكية ، أما القطعة الثامنة ، المشكلة للجانب الآخر من السقيفة والتي تم امتداد المشدة فمن خشب الأكاجة الأبيض ، الحشن (أى غير المسوح) ، وهذه السقيفة مكسوة ، فى كل امتدادها بجلد (سمكة) بياض يطلق عليه اسم رقمة (١) ، كما أنها تندمج وتلتصق فوق الوصلات من ثلاثة جوانب ، حيث اصطنعت لهذا الغرض شجة تدخل فيها بكل سمكها ، بحيث تكون فى مستوى بقية المشدة أو الوجه .

وهناك من الشواهد ما يدل على أن هذه السقيفة والجزء الآخر من

المشددة، المصنوع من الخشب ، يتكئسان ويلتصقان فوق عارضة توجد تحتها ، وينبغى لهذه أن تكون محمولة من طرفيها على الجزء المحزوز أو المشجوج فى سمك الوصلات ، على الجانبين المتوازيين ، كما أنها بمد بطول اتصال هاتين القطعتين بالوجه أو المشددة، وبالمثل ، تصنع الوصلات وأسفل **الجسم الرنان** ، المكون من لوحين من الخشب ، وكذلك **الفرس والأنف L** من خشب الأكاجه الأبيض الغشيم (غير المسوح) ، ونلمح فى وصلة القاعدة(٢) عند منتصف عرضها ، وعند نحو خمسى طولها بدءا من ناحية رافعة الأوتار ، تقبا كامل الاستدارة ، يبلغ قطره تسعة ملليمترات ، مسدود بالشمع ، وان لم ننبين ، نحن ، الفائدة المرجوة منه ، ومع ذلك يبدو أنه معمول بقصد ما . وتزدان وصلة القمه برسم ملصق من العاج ، أما الوصلات الأخرى فعارية عن أية زينة . وتصنع **الأوتاد h والفرس v** من خشب أبيض لا يتصف بالجفاف ، أما **المسامع** أو **الشمسات o** فمن خشب الأكاجه الأبيض الغشيم ومن خشب الليمون كذلك ، وأما رافعة الأوتار أو **المحال T** فهى ذلك الجزء من القطعة الكبيرة من خشب الأكاجه الأبيض الغشيم الذى يتم أو ينهى السقيفة الشبكية ، ويتجاوز صندوق القانون(٣) ، وتصنع الأوتار R من معى الحيوان ، ولا يتفاوت سمك قطرها بشكل ملموس أو بنسبة تسترعى الانتباه ، من قاعدة الآلة الموسيقية الى قمتها ، أى من الغليظ الى الحاد ، أما **المفتاح** فمن النحاس(٤) كذلك تشكل **الملامس** أو **الكشتوان** من النحاس ، وتكون فى بعض الأحيان من الفضة ، وأما ريشة العزف أو **الزخمة** فعبارة عن نصل صغير من الخشب المصقول .

الهوامش :

- (١) سبق أن شرحنا ماهية هذا الجلد في الفصل الخاص بالعود .
- (٢) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٤) انظر الفقرة الأخيرة من المبحث السادس ، وكذا الشكل رقم ٣ .

المبحث الثامن

عن شكل وأبعاد ووظيفة الاجزاء السابقة

يأخذ الجزء الخشبي من الوجه أو مشددة النناغم A شكل معين ، ويبلغ طول خط القمة الموازي للقاعدة تسعة وتسعين ملليمترا ، بما في ذلك الجزء من هذا الخط الواقع تحت الأنف L . أما اذا لم نحسب حسابا الا لما هو مرئى من هذا الخط فلن يتجاوز طول هذا الخط أكبر من تسعين ملليمترا ، ويصل طول خط القاعدة B ، بما في ذلك الجزء منها الموجود تحت الأنف ٦٧٧ مم . فاذا لم نلق بالا الا لما هو مرئى فلن يتجاوز طول هذا الخط ٦٥٥ مم ، أما الخط الذى يرتفع ، بشكل مائل ، والذى تكسوه الأنف فيصل طوله الى ٦٨٢ مم ، أما اذا استبعدنا الأنف من عملية القياس فلن يتجاوز طول هذا الخط المائل ٦٧٧ مم ، وأما الخط D ، من الناحية المقابلة للخط السابق ، والذى يرتفع عموديا من القاعدة الى القمة فيصل طوله الى ٣٧٧ مم ، وأما الجزء من الوجه أو مشددة النناغم ، والذى يكون من سقيفة شبكية ، وتلتصق عليه الرقمة ، أى تلك القطعة من جلد سمكة البياض ، والذى يمتد من X الى T ، مقيسا بشكل مواز للفرس ، فيبلغ طوله بالمل ٣٧٧ مم ، أما حين نقيسه عموديا على الفرس ، أى فى الاتجاه الآخر ، فلن يتجاوز طوله ١٦٥ مم . وأما بخصوص الرقمة الملصقة فوق السقيفة فانها تمتد لمسافة تقرب من تسعة ملليمترات الى ما وراء السقيفة وفوق المشددة ، وباختصار ، فان هذه الرقمة تكسو الأطراف الخارجية من جزء المشددة الذى نلتصق - هى - فوقه . وهناك سبع من القطع الخشبية الثماني المسكونة للسقيفة ، كما سبق أن نوهنا ، وهى تلك المصنوعة من الخشب الأبيض ، لا يتجاوز عرض سطحها سوى ثلاثة عشر ملليمترا ، فى حين لا يبلغ سمكها

الخمسة من المليمترات ، أما القطعة الأمانه (من هذه السفينة) ، وهى من خشب الأكاچه الأبيض الغشيم ، فيصل عرض سطحها الى ٣٨ مم ولا يتجاوز سمكها نسعة مليمترات . ويبلغ طول كل من المستطيلات الخمسة ، والتي تكونها الفراغات الواقعة بين أجزاء السفينه الشبكية ١١٣ مم ويصل عرضه الى ٥٧ مم . وتحمل الكعوب أو أقدام الفرس فوق الجلد الذى يكسو الفراغ الخالى أو الأجوف ، ويبلغ عدد هذه الكعوب خمسة ، وهو نفس عدد المستطيلات المجوفة التى للسفينة ، ولهذا السبب فان الجلد الذى يكسو هذه المستطيلات يسجيب بشكل محسوس لضغط هذه الكعوب ، الأمر الذى أحدث آثار تجويف أسهل كل واحد منها .

أما الوصلات ، أو جوانب أو أسطح القانون ، فلها - فى ارتفاعها - نفس السمك الذى لجسم هذه الآلة الموسيقية ، والذى وجدناه يبلغ من قبل نحو ٤٧ مم (١) ، ويتساوى طولها مع امتداد وجه الجسم الرنان الذى ننتسب هذه الوصلات اليه ، ولذلك فاننا نحيل الى الفقرتين الأخيرتين من المبحث الخامس حيث ذكرنا كل هذه الأبعاد بالتفصيل ، عند حديثنا عن محيط القانون ، ونكتفى هنا بأن نضيف الى ذلك أن هذه الوصلات ، فى كل طرف من أطرافها ، تندمج ببعضها البعض بفعل الشججات (فى جانب) والأطراف الناتئة (فى الجانب الآخر) ، وأن سمكها ، فى موضع الالتحام ، وحده ، يكون أكبر بقليل عما هو عليه فى بعضها الآخر ، وفى الوقت نفسه ، فاننا اذا حكمنا على ما نراه منه ، فان بمقدورنا أن نستنتج أن هذا السمك يبلغ من ١٨ الى ٢٠ مم على الأقل ، بل يكاد يصل الى أكثر من ذلك .

ويتخذ أسفل الجسم الرنان ، وهو الذى لم يستحق منا عناية أن نتوقف عنده ، والذى لا نراه كذلك فى الرسم ، شكل المعين كذلك . وقد سبق لنا أن قدمنا أبعاد هذا الجزء فى الفقرة قبل الأخيرة من المبحث

الخامس ، ولذلك فنحن نحيل اليها لمن يشاء الوقوف على هذه التفاصيل .
وقد شذب اللوحان الخشبيان اللذان يصنعان السطح السفلى ، بعناية ،
ويلتصق كل منهما الى الآخر ، فى كل امتداد انصالهما ببعضهما البعض .
عن طريق قضيب من الخشب ، ربطا اليه بواسطة اوتاد دائرية مصنوعة
بدورها من خشب الأكاچه الأبيض غير المشذب ، وقد خرطت هذه الأوتاد
وشذبت بحيث أصبحت فى مسنوى هذا السطح . وقد أدمجت الألواح ،
وكذلك قضيب الخشب الذى يدعمها من الداخل فى داخل شجة أحدثت
فوق الوصلات كيما نستقبلها فى كل سمكها ، وهى مبنية كذلك بفعل
أوتاد شبيهة بالأوليات ، عززت أو أنشبت فى سمك الوصلات ، بحيث
لا يتبقى شئ مرئى من هذه الوصلات ، فوق هذا السطح ، سوى الجزء غير
المشجوج ، والذى يشكل ، من حول ، وفوق هذا السطح نفسه ، ما يشبه
اطارا يصل سمكه من ٥ الى ٦ مم ، وهو شبيه بالاطار الذى يلتف حول
الوجه أو مشددة التناغم .

أما المسطرة أو بيت الملاوى فناتته كلية ، فى كل امتدادها ، كما رأينا
- ولا بد - فى الشكل رقم (٢) ، وينحنى هذا الجزء من الآلة الموسيقية ،
مشكلا زاوية حادة ، مع وصلة الجانب المائل الذى يلتصق به هذا الجزء ،
وفوق ذلك ، فهناك ثلاثة فصوص صغيرة ، منلثة الزوايا ، ومصنوعة من
خشب أبيض ، تدعم هذا الجزء ونبته من أسفل ، وقد أدمج أو سمر كل
واحد من هذه الفصوص فى سمك الوصلات ، ويتعد كل واحد من هذه
الفصوص ثلاثية الزوايا عن زميله بمقدار ٢٤٤ مم ، ويوجد الأول منها على
مسافة ٥٤ مم من الطرف العلوى لهذه المسطرة أو بيت الملاوى ، ويبلغ
طول الواحد منها ٥٩ سم بسمك يبلغ ١٠ ملليمترات ، أما الامتداد الطولى
لهذا الجزء من أجزاء الآلة الموسيقية فيبلغ ٧٥٧ مم ، كما رأينا فى المبحث

شجرات عميقة تقابلها أو نوافقها في الأنف ، وهي تدخل في هذه الشجرات ، عند نزولها من الأوتاد ، بانحراف ، لدخول بعد ذلك فوق امداد كل سطح الوجه أو المشددة ، وبشكل مواز للقاعدة بدءاً من خروجها من الأنف ، وحتى المحال أو رافعه الأوتار ، بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس ، داخل هوات صغيرة احدثت فيها بقصد استقبال هذه الأوتار ، وعندما نصل هذه الأوتار الى المجال T ، الواقع عند طرف الجانب الايمن من العانون D ، فإن كل واحد منها يمر بواحد من القيوب الخمسة والسبعين التي احدثت فيها ، وهي القيوب التي تصطف ثلاثة ثلاثة ، في شكل مثل ، ويربط على نحو مشابه للطريقة التي تربط بها أوتار الحيتار عندما ، ويتمثل الفرق الوحيد في الحالتين ، في أنهم يبدلون الاطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا منها حلقة بسيطة ، ويتكون كل من الأوتار الاثني عشر الاوليات من ثلاثة خيوط ، وبعادل سمكها سمك الوتر الثاني من الوترين الغليظة (نغمة لا) ، أما الواحد والعشرون وتترا التالية فأكثر دقة اي أنها أرق من ذلك بمقدار النصف ، في حين يكون الاثنا عشر وتترا التي تليها ، أكبر من هذه رقة ، وتكون بفيه الأوتار من الزير* ، وتمصى هذه مستدقة في ثخونتها ، بشكل غير محسوس ، كلما اقتربت - هي - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد الأنف L موازيا للمسطرة أو بيت الملاوى ، وله شكل منشور مائل خماسي الزوايا ، غير منتظم ، طوله ٦٩٥ مم ، في حين أن عرض سطحه الملتصق بوجه الآلة أو مشددة نناغمها ، والذي يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف ، ستة عشر مليمترا ، وهو بشكل زاوية مستقيمة مع

* الزير من الأوتار هو دقيقها . (المترجم)

شجرات عميقه تقابلها او نوافقها فى الأنف ، وهى بدخل فى هذه الشجرات ، عند نزولها من الأوتاد ، بانحراف ، لندخل بعد ذلك فوق امداد كل سطح الوجه أو المشددة، وبشكل مواز للقاعدة بدءا من خروجها من الأنف ، وحسب المحال أو رافعه الاوتار ، بعد أن نكون قد مرت كذلك بالفرس ، داحسب هوات صغيرة احدثت فيها بقصد استقبال هذه الاوتار ، وعندما نصل هذه الأوتار الى المجال T ، الواقع عند طرف الجانب الايمن من العانون D ، فإن كل واحد منها يمر بواحد من القيوب الخمسة والسبعين التى احدثت فيها ، وهى القيوب التى تصطف ثلاثة ثلاثة ، فى شكل مثل ، ويربط على نحو مشابه للطريقة التى تربط بها أوتار الحيتار عندما ، ويتمثل الفرق الوحيد فى الحالتين ، فى أنهم يبدلون الاطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا منها حلقة بسيطة ، ويتكون كل من الأوتار الاثنى عشر الاوليات من ثلاثة خيوط ، وبعادل سمكها سمك الوتر الثانى من الوترين الغليظة (نغمة لا) ، أما الواحد والعشرون وتترا التالفة فأكثر دقه اى أنها أرق من ذلك بمقدار النصف ، فى حين يكون الاثنا عشر وترا الى تليها ، أكبر من هذه رقة ، وتكون بفيه الاوتار من الزير* ، وتمضى هذه مستدقة فى ثخونتها ، بشكل غير محسوس ، كلما اقتربت - هى - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد الأنف L موازيا للمسطرة أو بيت الملاوى ، وله شكل منشور مائل خماسى الزوايا ، غير منتظم ، طوله ٦٩٥ مم ، فى حين أن عرض سطحه الملتصق بوجه الآلة أو مشددة نناغمها ، والذي يشكل نهساية لقاعدة هذا الأنف ، ستة عشر ملليمترا ، وهو بشكل زاوية مستقيمة مع

* الزير من الأوتار هو دقيقها . (المترجم)

وجه هذا الأنف نفسه (وللأنف وجوه خمسة كما رأينا) المتاخم لجانب المشددة، ويرتفع عموديا ، بكل امتداده ، ليصل ارتفاعه الى ١٨ مم ، أما الوجه من الأنف الذى يشكل نهاية لقمته فيوصل عرضه الى ثمانية مليمترات ، ونوجد فوق هذا الوجه خمس وسبعون شجة أو فجوة يبلغ عمق الواحدة منهن سبعة مليمترات ، ووظيفة هذه الفجوات أن تستقبل الأوتار ، وأما الوجه الخامس للوجه السابق ، والذى يستدير من ناحية الأوتاد ، فينحني بميل ، ويصل عرضه الى ستة عشر مليمترا ، فى حين يبلغ عرض الوجه الخامس (من وجوه الأنف) ، وهو العمودى على قاعدة هذا الأنف ، ثمانية مليمترات ، وتتوزع الخمس وسبعون شجة أو فجوة ، ثلاثا ثلاثا ، مشكلة خطوطا يميل كل واحد منها بعض الشيء ، بالنسبة لاتجاه الأنف ، وبشكل موافق - بدرجة أكر - لاجزاء المشد ، بحيث تشكل الأوتار عند دخولها هذه الفجوات بميل ، زاوية منفرجه مع الجزء من طولها الممند من الأوتاد حتى الأنف ، بحيث نعرض هذه الأوتار عند دخولها الى الفجوات أو خروجها منها ، لضغط من الأنف ، يفرض أنه يسهم فى الحيلولة دون انزلاقها أو ارتخائها ، وتبتعد كل واحدة من الفجوات اللتان ، عن زميلتها بمقدار ثلاثة مليمترات ، ويفصل بين كل مجموعة من هذه الفجوات ، ذراع يبلغ خمسة عشر مليمترا .

والفرس H عبارة عن منشور ثلاثى غير منظم ، ينهض فوق خمسة أقدام أو كعوب بكل طوله ، الذى يكون موازيا لعرض المشددة، ويمتد فى حزه كبر من هذا البعد ، وتتخذ كل قدم أو كعب هيئة جذع هرمى رباعى الزوايا ، قواعده منوازية ، مكسورة زواياها المسطحة مع ارتفاع هذا الجذع الهرمى ، ويبلغ طول الجزء العلوى من هذه الفرس ٣٧٠ مم ، ويميل سطح قاعدة المنشور الى الاستدارة بعض الشيء ، ويبلغ عرضه قريبا من قاعدته

أحد عشر ملليمترا ، أما سطح المنشور المواجه للمحال أو رافعة الأوتار فيكون عموديا على سطح القاعدة ، ويصل عرضه الى ثلاثة عشر ملليمترا ٠٠ الخ ، وأما السطح أو الجانب المقابل لهذا ، والذي يستدير ناخيه بيت الملاوى ، فينعنى بميل فوق مسطح القاعدة ، ويبلغ عرضه أربعة عشر ملليمترا(٤) ، ولكعوب الفرس عند قمته سمك يتناسب مع سطح قاعدة المنشور ، ولا تشكل هذه الكعوب ، على نحو ما ، سوى امتداد أو بوغل له فى العمق ، ولذلك يتخذ اتجاه سطح جوانبها السابقة واللاحقة ، على وجه التقريب ، الاتجاه نفسه الذى تأخذه جوانب المنشور ، عدا أنها مجوفة بعض الشيء عند القمة(٥) . ونمتد أسطح جوانب الأقدام الهرمية أو الكعوب ، الموازية لقاعدة القانون وقيمته ، الى مسافة ٢٠ مم ، أما تلك التى تأخذ انجاء المنشور فلا تمتد لأكثر من ١٥ مم ، وتبتعد كل واحدة من هذه الأقدام أو الكعوب عن زميلتها بـ ٤٧ مم ، أو على نحو قريب من ذلك مع زيادة أو نقص طفيفين ، ذلك أننا نجد اختلافات طفيفة بين الفراغات التى تفصل بين بعضهن وتلك التى تفصل بين بعضهن الأخرى ، وان لم يكن هذا الاختلاف ليمضى لأكثر من ملليمتر واحد ، أما القدم أو الكعب القريبة من قمة الآلة الموسيقية فتبتعد عنها بـ ٤٧ مم ، وأما تلك الأشد اقترابا من القاعدة ، فلا يزيد بعدها عن هذه القاعدة ، بأكثر من ٣٦ مم .

ومن جهة أخرى فان المسامع أو الشمسات ه هى فتحات أو ثقوب واسعة بعض الشيء أحدثت فوق مشددة الجسم الرنان ، بقصد تهيئة اتصال بين الهواء الخارجى ، فى حالة التردد التى يكون عليها بفعل طنين الأوتار ، وبين الهواء المحتوى داخل اتساع الآلة ، بقصد أن تكتسب رنة الأوتار مدى أكبر ، وقوة أشد ، حين يودى تردد الهواء الى تحريك كل الأجزاء المرنة من الجسم الرنان فيجعلها بدورها تطن ، ويبلغ عدد هذه الشمسات اثنتين ،

كبرها تنحو الى الاستدارة ، أما الأخرى فشكل رباعي الزوايا . غير منتظم ، يكاد يشبه نصل الرمح ، بمعنى أن زاويتي الطرفين العلوى والسفلى حادثان متقابلتان ، وغير متساويتين ، فى حين تكون الزاويتان المنفرجتان اللتان لجانبى هذا الشكل الرباعى متساويتين ، وتصنع الزاوية المحورية الموجودة عند منتصف المشددة من قطعة واحدة من خشب الليمون ، وهى مسننة فى كل محيطها ، وتحيط بها دائرة صنعت فيما يبدو من خشب الأكاچه ، وهذه الدائرة التى استحدثت كى تسوى أو تلامس أو توازن سطح المشددة ، تلتصق بسمك لوحة هذه المشددة نفسها ، ولا يكاد يبلغ قطرها أكثر من ثلاثة ملليمترات ، وأما محيطها فلا يزيد عن أربعة وسبعين ملليمترا ، وعلى هذه الدائرة تلتصق النجمة (أو النجمية) التى تشكل المسح أو الشمسة ، وتتكون هذه النجمية المصنوعة من خشب الليمون ، أولا ، من دائرة يبلغ عرض حافتها ٤ ملليمترات ويصل محيطها الى ٧١ مم ، ثم من مثلثين منقوشين متناظرين ، يشكل اتحادهما شكلا (نجمة) سداسيا ذا زوايا ناتئة ، وله عدد مماثل من زوايا داخلية ، تنقسم بواسطة انصاف أقطار تبدأ من مركز الدائرة ، وعند مركز هذه الدائرة نفسها ، يوجد شكل سداسى مماثل للشكل الأول ، وان يكن بالغ الاستواء ، ولن ندخل فى التفاصيل الدقيقة حول التقسيمات الصغيرة الأخرى لهذه النجمية ، وبمقدورنا أن نراها فى الشكل الذى جاء رسمها فيه ، وعلى نحو بالغ الدقة . أما الشمسة الصغيرة ، التى لها شكل نصل الرمح ، فقد جاءت كذلك من قطعة وحيدة من خشب الليمون خرطت بشكل مسنن وتبتعد هذه عن الشمسة الأولى على اليسار ناحية الزاوية الحادة بـ ١٨٩ مم ، لتكون ، على وجه التقريب ، على مسافة مساوية مع بيت الملاوى أو المسطرة . وأكبر الزاويتين الحادثتين لهذه الشمسة ، هى تلك التى تتجه قمتها نحو

زاوية المشددة، ويبلغ طول كل ضلع من ضلعيها ، وحتى قمة الزاوية المنفرجة نحو ٩٩ مم ، أما الزاوية الحادة المناظرة ، والتي تبدأ قمتها ناحية الشمس الكبرى ، فأقل في حدنها من الأولى ، ويبلغ طول كل من ضلعيها ، حتى قمة الزاوية المنفرجة التي يفرض كل منهما اليها ، بالمل ، خمسة وثلاثين ملليمتراً ، ويبلغ (محيط) هذه الشمس ، مقيسة من خط تأخذه من قمة الزاوية الأكبر حدة حتى قمة الزاوية الأخرى المناظرة ، والتي هي أقل منها حدة ، ١٣٥ مم ، ويبلغ طول الفطر الواصل بين قمتي الزاويتين المنفرجتين المناظرتين نحو ٤٤ مم ، وهذا الفطر هو نفسه كذلك ، قطر دائرة نجميه صغيرة ، مماثلة لملك التي تشكل الشمس الكبرى ، وينقسم الجزء الباقي من هذه الشمس ، بشكل منظم الى تقسيمات كثيرة ، صغيرة ومتباينة ومستوية ، ويمكننا أن نراها في الرسم .

ويتكون **المفتاح** (٦) من قسبة هرمية الشكل ، رباعية الزوايا ، وهي مجوفة من عند قاعدتها حتى خمس ارتفاعها ، وحيث يدخر هذا التجويف لتلقى رؤوس الأوتاد ، كما سبق أن لاحظنا ، فانه يتخذ كذلك شكل رأس هذه الأوتاد وله نفس أبعادها ، ويعلو الجزء العلوي من المفتاح ، أو بالأحرى يسمه ، قوس يميل بنحو ١٤٤ درجة ، وينحى أحد طرفيه فوق القسبة الهرمية بشكل أكبر مما يفعل الطرف الآخر ، ويصل الطول الاجمالي للمفتاح نحو ٦٨ مم ، ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدة القسبة أحد عشر ملليمتراً ، وسقلص هذه القسبة تدريجياً ، بينما هي نمضي نحو الارتفاع بحيث لا يريد اتساع كل واحد من وجوهها أو أضلاعها عن سنه ملليمترات ، بدءاً من الجزء المشكل للقوس ، ويتضاءل سمك القوس كذلك بنحو ملليمتر واحد ، وباختصار فاننا نجد هذا المفتاح ، مرسوماً لدينا ، وبشكل بالغ الدقة وبالجم الطبيعي ، في الشكل .

وللملامس أو الكشتوان شكل حلقة واسعة ، سببية بنوع من الكسبان المسنخدم فى الحياكة وان يكن بغير قاع ، يطلق عليه عادة اسم القصيب أو المقرعه ، ومع ذلك فتمة فروو بين هذه المقرعة وكستبان الحياكة ، تتمثل فيما يلى :

١ - ان هذه المقرعة ذات سعة كافية لاحتواء طرف الابهام ، حتى السلاميه الأولى . اسفل الظفر .

٢ - أن الجزء الذى يحمل نحت الاصبع ، يستطيل قليلا ، بدلا من ان يماثل الجزء العلوى ، وينتهى بزاوية ندخل تحنها ، بين الحلقة والاصبع . النصل الصغير من الحشب المصقول ، والذى يستخدمونه ريشة عرف ، أى زخمة .

وببلغ قطر الملمس أو الكشتوان أقل من ٢٠ مم ، ويصل طوله ، مقيسا من قمة الجزء الزاوى حتى ما تحت اتساع الحلقة الى نحو ٢٣ مم ، فضلا عن ذلك فان ارتفاع الكشتوان لا يزيد عن أربعة عشر ملليمترا ، بل هو أقل فى بعض الأحيان ، وهكذا نرى بوضوح أن أبعاد هذه الكشتوانات ليست مقاييس لا بد من الالتزام بها ، بل يستطيع كل امرئ ، حسب رغبته ، أن ينوع فى نسبها وأبعادها ، بأن يوصى الصانع بما يريد ، طبقا للفائدة التى يمكنه أن يجنيها من وراء ذلك ، وطبقا لما يناسبه أو يريجه ، ونحن هنا لا نقدم الا نسب وأطوال آلة القانون ، التى قمنا بقياسها .

أما الزخمة ، فهى عادة كل أداة تستخدم فى لمس أو ضرب أو نقر الأونار . وتأتى هذه الكلمة (فى اللاتينية) Plectrum (بلكتروم) من كلمة بلكترون Plectron ، وهى بدورها مشتقة من الفعل Plettein (بلتين) ، ومعناها يضرب أو يوقع على آلة موسيقية ، ولهذا السبب فان اسم الزخمة أى بلكتروم (أى ريشة العزف) كان يطلق فى بعض الأحيان

على قوس العزف (٧) ، أما ما نطلق عليه نحن اليوم اسم بلكنروم (أى الزخمة) فليس سوى نصل صغير من خشب مصقول ، بالغ النعومة والرقه ، ويصل طوله الى ٨٨ مم ، وعرضه الى نحو نسعة ملليمترات ، وهم يدخلونه ، كما سبق القول ، فيما بين الحلقة والاصبع ، بحيث لا يمررون منه سوى ثمانية عشر ملليمترا ، وبواسطة هذا الجزء من الزخمة تنقر أوتار القانون .

الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٢) انظر الشكل رقم ٤ وبه رسم لوتر بحجمه الطبيعي .
- (٣) انظر الشكل رقم ٣ ويمثل الوتر الداخل فى المفتح .
- (٤) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٥) شرحه .
- (٦) انظر الشكل رقم ٣ .
- (٧) يطلق على فعل العزف على أوتار آلة القانون أو ضربها : النقر ، وهى كلمة مشتقة من الفعل نقر ، ينقر بمعنى ضرب أو عزف ، ويستخدم هذا الفعل كذلك للتعبير عن النغمة أو الرنة أو الطنة التى تصدر عن أية آلة موسيقية سواء كانت آلة طرب (ميلودية) أو آلة صاخبة أخرى .

المبحث التاسع حول الائتلاف النغمى لآلة القانون وتوليفاتها الموسيقية

تألف أوتار القانون فى المتساوى ثلاثة ثلاثة ، وهذا بجلاء هو السبب الذى حسم نوزيعها على هذا النحو ، ثلاثة بعد ثلاثة أما المنهج الذى يتبعه الموسيقى المصرى فى نوليف ودوزنة هذه الآلة الموسيقية ، وفى تقسيم سلمها النغمى فينتطبق مع التطور الهارمونى للدورات أو الطبقات الموسيقية عند العرب ، والتي قدمنا عنها منال الاثنى عشر مقاما الرئيسية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، الفصل الاول ، المبحث التاسع ، ويقرب الموسيقيون العرب منا كثيرا فى ذلك : فهم يأخذون نغمة **الرست** كنقطة بداية ، وهى النغمة المقابلة للنغمة رى Ré عندنا ، ثم يرتنونها (١) مع رباعيتها السفلية ، ثم مع الثمانية الحادة لهذه النغمة الأخيرة ومن هنا ينزلون الى الرباعية السفلية التى لهذه الثمانية ، ثم ينزلون أكثر ليبلغوا الرباعية التى تعلو النغمة السابقة ، التى يرتنونها كذلك مع الثمانية ، وهكذا دوما ، حتى يبلغوا نغمة الورد الأخير صعودا ، وبعد ذلك يعودون يدوزنون ، عن طريق الثمانية النغمات الغليظة ، واذ ينم التوليف النغمى بهذه الطريقة ، وعلى نحو دقيق ، فاننا نجد كافة نغمات آلة القانون مدوزنة على النحو التالى :

الهوامش :

(١) اسم الحدث الذى يطلق فى العربية على عملية ارتان الأونار هو الجس ، وهى كلمة مشتقة من الفعل جس بمعنى بحث أو جرب عن طريق اللمس .

نغمات أونار آلة القانون الخمسة والسبعين وأسماء المقامات التي تعد تلك النغمات قزاراتها الطبيعية

| | | | | | |
|-------------------------|------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|
| عراق E'rdq. VI. | عشيران O'chyrān. V. | قب النوى Qab el-Naouā. IV. | قب الجرگاه Qab el-Girkāh. III. | قب السيكاه Qab el-Sykhā. II. | قب الدوكاه Qab el-Doukhā. I. |
| عراق E'rdq. XIII. | حسينى Hosseyn. XII. | نوى Naouā. XI. | جرگاه Girkāh. X. | سيكاه Sykhā. IX. | دوكاه Doukhā. VIII. |
| عراق E'rdq. XIX. | حسينى Hosseyny. XVIII. | نوى Naouā. XVII. | جرگاه Girkāh. XVI. | سيكاه Sykhā. XV. | كردان Kirdān. XIV. |
| عراق E'rdq. XX. | نوى Naouā. XXV. | جرگاه Girkāh. XXIV. | سيكاه Sykhā. XXIII. | مخير Mahyar. XXII. | كردان Kirdān. XXI. |

1, 2, 3. 4, 5, 6. 7, 8, 9 10, 11, 12. 13, 14, 15. 16, 17, 18.

19, 20, 21. 22, 23, 24. 25, 26, 27. 28, 29, 30. 31, 32, 33. 34, 35, 36. 37, 38, 39.

40, 41, 42. 43, 44, 45. 46, 47, 48. 49, 50, 51. 52, 53, 54. 55, 56, 57.

58, 59, 60. 61, 62, 63. 64, 65, 66. 67, 68, 69. 70, 71, 72. 73, 74, 75.

الفصل التاسع

عن الله الموسيقية السعادة في العربية
"السنطير"

تكتب هذه الكلمة . سنطير . فى العربية بأشكال مختلفة : فهذه الكلمة . كما هو واضح . غريبة على اللغة العربية (١) . فهناك من يكتبونها املائيا سنطير . وهناك آخرون يكتبونها سنتر . ويكتبها فريق ثالث سنثير . ورابع سنتر . وهكذا . فهناك محل للشك فى امكانية تحديد الشكل الهجائى لهذه الكلمة . فى العربية . بدقة .

وليس هناك كثير لنقوله حول هذه الآلة الموسيقية التى لم نتمكن من التزود بها . والتى لم نرها كذلك الا بمحض الصدفة . بل نستطيع القول بأننا قد رأيناها بشكل عابر بين أيدي من يعزفون عليها فى الشوارع . وبالتالى فاننا لم نتمكن من تفحصها والوقوف على تفاصيلها . على نحو ما فعلناه بخصوص آلات أخريات ! بل اننا لن نتناولها هنا بالحديث . الا لان فى شكلها بعض شبه مع آلة القانون . التى انتهينا من تناولها بالحديث .

لا تعد السنطير واحدة من الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون . فهؤلاء . على العكس من ذلك . يستهجنونها . اما لانهم ينظرون الى قانونهم باعتباره آلة موسيقية ارقى من هذه بكثير . او . وهذا ما يبدو لنا أكثر رجحانا . لان المسيحيين . الذين لا يحظون من جانبهم بتقدير كاف . وكذا اليهود الذين ينفرون منهم جازعين . يعزفون على هذه الآلة .

وقد عرف منيسكى Meniski فى مؤلفه :

Thesaurus linguarum orientalium (٢)

السنطير . على نحو شبيه بما فعله مع كل الآلات الشرقية الأخرى . أى بطريقة بالغة الخطأ . فيطلق على هذه الآلة اسم الصناج Cymbale . لانه قد قرأ فى موضوع ما . ربما . أن هذه الآلة تضرب . وهذا أمر

يسترعى الانبعاث بقوة بسبب الاهمال الذى صاحب تحديد كل ما له صلة بالموسيقى ، سواء فى روايات الرحالة أو فى ترجمات المؤلفات القديمة أو الأجنبية أو فى التعليقات التى نمت عليها ، وقد سبق لنا أن أشرنا ، فى دراستنا عن الآلات الموسيقية التى كان المصريون الأقدمون يستخدمونها(٣) الى بعض الآراء الجرافية لبعض الشراح الذين فسروا آلة المزهر أو الجلجل على أنها هى النفير ، والتى أكد آخرون أنها الصناج ، ورآها فريق نال فى الناي أو الفلاوت ، ورابع على أنها الصور أو البوق ، وخامس باعتبارها الطبل أو الكوس . الخ ، فى حين أن أقل تمنع فى قراءة الشعراء الاغريق واللاتين ، كان سيريهم الى أى حد قد جانبهم - أى هؤلاء الشراح - الصواب ، وكم جافوا - هم - الحقيقة ، ولسوف يكون بمقدور امرئ ما أن يضع مؤلفا بالغ الضخامة والغرابة معا لو أنه شاء أن يمحص وأن يحصى كانه الأخطاء من هذا النوع ، والتى ارتكبها أناس مرموقون ، فضلا عن ذلك ، عند حديثهم عن الموسيقى وعن الآلات الموسيقية ، وقد يلد لهذا المرء كثيرا ، بينما تستحنه رغبة ماكرة فى الايذاء ، أن يرى الى أى حد أساء بعض المؤلفين والكتاب استخدام علمهم الغزير ، وكيف عرضوا للخطر لبابتهم وهم يسمعون الى اعتساف التفسيرات لبعض النصوص .

وإذ يكون السنطير أبعد من أن يشبه الصناج ، تلك التى تتكون من جزئين متزاوجين ومنمائلين تماما من المعدن ، فانه يتكون من صندوق مسطح ، مصنوع من الخشب ، على شكل معين ، ومماثل فى هيئته للقانون العربى ، وان يكن له جانبان مائلان ، بدلا من جانب واحد فى آلة القانون ، كما أن السنطير يمثل شكلا ثلاثيا مجدوعا عند قمته ، وبدلا من أن تكون أوتاره من معى الحيوان وتوقع أو تنقر بالبلكتروم أو الزخمة ، تلك التى تصنع على شكل نصل من خشب أملس أو تؤخذ من ريشة نسر ، فان له

(أى للسنتير) ونرين من المعدن ، ينقران بعصوين صغبرنين من الخشب .
تنتهى الواحدة منهما بكعب يكون أحيانا من العاج ، ويؤخذ فى أحيان
أخرى من مادة قرنية ، ولا يلمس الأوتار منه سوى جزئه المحدب

وتربط الأوتار الى أوباد مغروسه فى الجانب الأيسر من الآلة ، وليس
على المسطرة الناتئة الى ما وراء صندوق الآلة ، على النحو الذى نشاهده فى
آلة القانون ، وان تكن الأوتار مشدودة ، بالمثل ، من الشمال الى اليمين
بدءا من المسطرة أو بيت الملاوى وحتى المحال أو رافعة الأوبار ، ويحمل
بالمثل فوق فرس سابفة على المحال .

وعلى قدر اسنطاعتنا التذكر فان أوتار هذه الآلة زوجية ، وليست
ثلاثية مثل أوتار القانون ، أما عدد هذه الأوتار ، وسامها النغمى ،
والنغمات التى تصدر عنها - فهذا ما لم تسنح لنا الفرصة لتفحصه

وتوجد الشمسات فوق الوجه (أو مشددة التناغم) ، لكننا لسنا فى
وضع نستطيع معه أن نقطع بحقيقة عددها ، أو شكلها ، مستديرا كان أم
غير ذلك ، وذلك أننا لم نحتفظ عنها بذكرى دقيقة .

ولبس بمقدورنا أن نضيف لذلك شيئا ذا بال حول هذه الآلة ، ومع
ذلك ، فمهما يكن هذا الوصف موجزا فعلا ، فانه يبدو لنا بالغ الافاضة ،
اذا ما قارناه بما قيل حتى اليوم ، عن آلة السنتير ، عند الشرقيين
المحدثين .

الهوامش :

(١) سبق لنا أن تحدثنا عن اسم السنطور الذى كان يطلق قديما على آلة موسيقية ترى بين النقوش فى معابد أثرية كثيرة فى مصر العليا . انظر مقالتنا عن الآلات الموسيقية التى يراها المرء بين النقوش التى نزين المباني الأثرية المصرية ، الباب الأول ، المبحث الرابع ، الدولة القديمة ، المجلد الأول ، ص ١٨٧ - ١٨٨ [انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] .

(٢) *Viennae Austr, 1680, Col 2991,* سنطور voc

(٣) العصور القديمة ، دراسات ، ص ١٩٥ (وصف مصر) .

[انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] المترجم .

فصل العاشر

عَنْهُ لَكُنَّ جَدَّ الْعَجَّازِ "١"

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك
نمط وطابع الزخارف والحليات التي تميز الكمنجة
العجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء في
مجمالها أو في الأجزاء المختلفة المكونة لها

لا بد لنا أن نستعيد الشرح الذي قدمناه عن اسم الكمنجة عند حديثنا عن
الكمنجة الرومي ، وبذلك لا يتبقى علينا إلا أن نفسر هنا كلمة **عجوز** ، التي
تعنى المسن ، على النحو الذي ترجمناها إليه ، وبهذا يغدو كل ما يتعلق
باسم هذه الآلة الموسيقية ، الآن ، معروفا ، وربما لم تكن هناك آلة موسيقية
تبعث أصالتها على الاثارة مثل تلك الآلة ، سواء كان ذلك في شكلها أو أبعادها
أو نمطها أو في ذلك العدد الكبير من الزخارف والحليات التي تتجمل بها (٢) ،
فلهذه الآلة طابع خاص ، عربي حق ، يختلف كلية عن طابع الآلات الشرقية
الأخرى ، إذ يتعرف فيها المرء على الذوق الآسيوي مندمجا بالذوق العربي ، كما
نلاحظه في عمارة المنشآت التي شيدت في عصر الخلفاء المسلمين ، والتي
يطلق عليها في بعض الأحيان اسم العمارة البربرية **mauresque** ، وهو
الذوق الذي يعلن عن نفسه في عمارة أقدم المساجد ، ولا سيما في عمارة
المنشآت التي تبعث على الاثارة ، والبالغة البذخ ، والتي شيدت في مدينة
المقابر - الجبانة - على مقربة من القاهرة ، تكريما لأشهر رجالات المسلمين
في أزهى عصور الاسلام ، فقد شيدت هذه المنشآت بروعة كانت بمثابة
صدمة لكل الرحالة الأجانب .

ومع ذلك فإن هذه الكمنجة لم تستلقت إليها الأنظار بفعل نمطها ،

وشكلها وأبعادها وحلياتها فقط ، وإنما كذلك ، وفوق هذا كله ، بفعل الطريقة التي تشكلت بها .

فعلى عكس كل الآلات الموسيقية الأخرى التي نجد لها عنقا مسطحا من أعلى ، أى من الجانب الذى تشد عليه الأوتار ومستديرا من أسفل ، وأكثر اتساعا بالقرب من الجسم الرنان ثم يقل عرضه مع صعوده باتجاه الأنف ، والتي تمضى فى بعض الأحيان مع تناقص أبعادها حتى طرف البنجك عكس ذلك كله فإن للكمنجة العجوز عنقا متعدد الأضلاع والزوايا فى جزء منه ، وأسطوانى الشكل فى الجزء الآخر ، ويتسع قطره كلما ابتعدنا عن الجسم الرنان A ، بل إن بنجكها له كذلك قطر أكبر من القطر الذى لأعلى العنق ، وبينما يكون البنجك فى آلات الموسيقى الشرقية الأخرى مصمما ، وتكون للأوتاد رؤوس أسطوانية الشكل على هيئة بيزر ، وتنغرس فى المقدمة، على الجانب الأيسر من البنجك ، وليس قط على جانبه الأيمن ، وفى حين تربط الأوتار إلى هذه الأوتاد خارج البنجك وعلى رؤوس هذه الأوتاد كذلك، فإن للكمنجة العجوز بنجاكا مجوفا وأوتادا لها رؤوس مسطحة ومستديرة على هيئة قرص ، أو تكون كروية الشكل وتنقسم إلى أجزاء ، كما أن هذه الأوتاد تغرس إلى يمين البنجك وإلى يساره ، وليس فى المقدمة قط ، كما تربط أوتارها داخل البنجك ، وحول ذيل الأوتاد ، بعد أن يمرروها من خلال ثقب أحدث لهذا الغرض فى هذا الجزء من كل وتد .

كذلك ، وفى حين يكون الوجه أو مشددة التناغم فى الآلات الموسيقية الأخرى ، بأكمله ، أو فى جزء كبير منه ، من الخشب ، فإنه هنا يقتصر على قطعة من جلد (سمك) البياض ، ومرة أخرى فى الآلات الموسيقية الأخرى التى أحدثت بها فتحات تسمى شمسات ، بقصد إيجاد صلة بين الهواء الخارجى والهواء الذى يضمه الجسم الرنان ، تكون هذه الفتحات فوق الوجه

أو مشددة التناغم ، أما فى الكمنجة العجوز ، فلا ترى هذه الفتحات الا فوق الجسم الرنان A (٣) ، وبالمثل ، تكون أوتار الآلات الأخرى من معى الحيوان أو من المعدن، أما أوتار هذه الآلة الموسيقية فتؤخذ من خصلات طويلة من شعر معرفة الحصان ، على نحو قريب مما تكون عليه الأقواس (أقواس العزف) عندنا ، وبدلا من أن تكون خافضة الأوتار فيها فوق البنجاك ، كما نرى فى بقية الآلات الشرقية ، فإن بخافضة الأوتار هنا لا توجد الا عند الملمس الموجود بالعنق .

ولا تزال هنا ، ولا بد ، ملاحظات أخرى كثيرة ، لو أنا شئنا أن نتوقف عند الكثير من التفاصيل الصغيرة ، لكن تمحيصا دقيقا كهذا لا يستحق أن يجد لنفسه مكانا هنا .

الهوامش :

- (١) الكمنجة العجوز أى الكمان القديم .
- (٢) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ٥ ، ٦ .
- (٣) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٦ .

المبحث الثاني

الأجزاء المكونة للكمنجة العجوز

لكى نتصور هذه الآلة فى مجملها بشكل أفضل ، ولكى نجعل من الشرح الذى سنقدمه حول شكلها وخامتها وحلياتها وأبعادها ، أكثر وضوحاً . فان من الأفضل أن نميز فى البداية ، كل واحد من الأجزاء التى تتألف منها . على حدة .

تتألف الكمنجة العجوز من الأجزاء الرئيسية الآتية (١) : **الجسم الرنان**

A ، وهو يتركب من قطعتين : **الوجه** أو **مشدة التناغم** ، و**الصندوق** : ويأتى هذا الجزء بقطعتيه بعد **العنق M** الذى يمكننا أن نقسمه الى ثلاث قطع هى : **الملمس T** ، و**أسفل العنق b** ، و**القدم Q** ، ثم نجد **البنجاك C** ، الذى نقسمه بدوره الى قسمين : الأول ونسميه **الجسم C** ، والثانى ونطلق عليه **رأس البنجاك** ، ثم **الأوتاد** (أو **العصافير**) **I** ويسمى الجزء **I** منها **الرأس** فى حين يسمى الجزء **II** منها **الذيل** ، وبعد ذلك تأتى **الأوتار R** (٢) ثم **المفاصل** ، **فخافضة الأوتار F** ، و**رافعة الأوتار**

X ، وبعد ذلك **الفرس H** ، و**القوس p** (٣) وهو الذى يتكون من **العصا L** ومن **الشعرة J** ، ومن **السير** أو **الحزام K** . وهناك أجزاء كثيرة أخرى تمكن ملاحظتها فى هذه الآلة ، ولا نجد متيلاً لها قط فى الآلات الأخرى ؛ حتى لينبغى علينا ، كيما لا نهمل شيئاً ، لا أن نشير الى كل أجزائها وحسب ، وإنما كذلك الى ما لهذا الجزء من خصوصية فى تكوينه ، سواء من ناحية الشكل الذى جاء عليه ، أو من ناحية الخامة التى صنع منها ،

أو من ناحية الوظيفة التي يؤديها ، فهناك أشياء لا يستطيع الرسم ولا الحفر ، على الدوام ، أن يجعلنا نتبينها بوضوح ودون أن نلجأ إلى الوصف كما أن هناك بالمثل ، أشياء لا نستطيع أن نفسرها بنجاح دون أن نلجأ إلى الرسم والحفر .

الهوامش :

- (١) انظر الشكلين ٥ . ٦ (من اللوحة BB) .
- (٢) انظر الشكل ٦ .
- (٣) انظر الشكل ٧ .

المبحث الثالث

شكل وخامة وموضع كل جزء من الأجزاء السابقة
وكذلك الحليات التي يزدان بها كل جزء من هذه
الأجزاء

يأخذ الجسم الرنان A الخاص بالكمنجة العجوز . شكل كرة اقسطع
منها نحو ثلثها (١) . أما الصندوق فيكون من نواة احدى ثمار جوز الهند
حرت فوق أعلى منتصفها بقليل . ثم أخذ الجزء الأكبر منها بعد تجويبه
ونظيحه . ثم ثقت فوق سطحها ثقوب مستوية متفاوتة الاتساع . وقد رنبت
بشكل منظم على هيئته صليب مزدوج . يحيط به خط منحن متموج . يبدو
وكأنه أنسرطه عدة . ربطت الى بعضها البعض .

وليس الوجه أو مشدة النناغم شبيها آخر سوى جلد بياض مشدود
بقوة فوق فوهة نواة جوزة الهند . وقد ألصق هذا الجلد فوق حواف النواة .
من الخارج . بعرض ٧ ملليمترات فوق طول محيطها .

ويسمى العنق في العربية . العمود . وقسم منه لا يراه الناظر .
وهو ذلك الذى يلصق الى ثقب أحدث عند منتصف قاعده البنجاك . وهذا
القسم أقل فى سمكه بكثر من البقية المرثيه من هذا العنق أو العمود . وهو
مصنوع فى أكبر امداد له من خشب الأكاچه . تعلوه ترصيعات أو تكسيات
من خشب سانت لوسى . ومن العاج . ومن صدف اللؤلؤ ومن النحاس .
أما الباقي فهو . ببساطة . من العاج أو الحديد .

وأما الملمس T . أو ذلك الجزء الممتد من خافضة الأوتار حتى أسفل
العنق b . الى مسافة ٦٨ مم من الجسم الرنان . فعبارة عن أنبوب له

اثنا عشر ضلعاً ، وتتوزع الترصيعات التي تتحلّى بها بشكل منتظم فوق جوانبها أو وجوهها الاثنى عشر التي ترصع على النوالى أو على النبادل بصدف اللؤلؤ ، والعاج ، وخشب البلساندر* وخشب سانت لوسى . أما صدف اللؤلؤ فمخروط على هيئة سداسيات مسحوبة ، سبع منهن ، تعلو الواحدة منهن فوق الأخرى بكل ارتفاع سنة من الاثنى عشر وجهاً النى للساق أو الأنبوب ، ويؤخذ كل واحد من هذه الأشكال السداسية من خشب اللؤلؤ . المحاط بشبكة صغيرة من خشب سانت لوسى ، موشاة فيما حولها بشبكة أخرى صغيرة من النحاس، وهناك ملبات من العاج تملأ الفراغات المجوفة التي تتركها فيما بينها الأشكال السداسية ، بارتفاع كل وجه من الوجوه التي تملؤها . أما الأوجه الستة الأخرى من الشكل ذى الاثنى عشر ضلعاً (الأنبوب) فتملؤها شبكة صغيرة من خشب البلساندر بين شبكتين من خشب سانت لوسى .

ويتكون **اسفل العنق** من قطعتين : الأولى ، وهي من خشب الأكاچه المصمت ، وهي تلك النى تتاخم الملمس T ، وتؤخذ الأخرى من العاج وهي الجزء الذى يتلو أو يعقب مباشرة الجزء السابق ، ويلامس الجسم الرنان .

والقدم q عبارة عن ساق حديدية مربعة الشكل ، مفروسة أسفل العنق ، وتجتاز هذه الساق نواة جوزة الهند من طرف لآخر ، وتتوغل الى ما بعدها لمسافة ٢٠٧ مم ، وتنتهى بزرار على شكل هرم صغير مقلوب ، له وجوه أربعة ، وفوق نواة جوزة الهند بقليل ، تصبح ساق القدم مسطحة بطول يصل الى ٢٣ مم ، وقد أحدث فى هذا الجزء المسطح ثقب مرر من خلاله،

* خشب فاخر بنفسجى اللون .

من الخلف ، مسمار ذو رأس ، ثنى ذيله ليتشكل المحجن أو الصنارة h من الامام ، ووظيفة هذه أن تشبك بها الحلقة e لرافعة الأوتار .

ويتكون البنجك C ، فى جزء منه ، من العاج المصمت ، وفى جزء آخر من البلاكاج ، وفى جزء ثالث من النحاس ومن خشب سانت لوسى ومن العفصية الكندية* .

ويصنع جسم البنجك من قطعة وحيدة من العاج المصمت ، وهو أسطوانى الشكل ، ويزدان بنتوء زينة فى كل طرف من طرفيه ، وتوجد فى مقدمته فتحة ضيقة وعميقة ، وتوجد حول حواف هذه الفتحة ، وكذلك على طرفى الأسطوانة ، فيما أمام نتوء الزينة وفيما وراءه ، خمس دوائر ، تتكون كل واحدة منهن من حلقات مركزية (أى تدور حول مركز واحد) تشكل حوافا أو أطرا لهذين الموضعين ، وتزدان بقية سطح البنجك بنجميات صغيرة صنعت بأشاليب متنوعة ، من النحاس وخشب سانت لوسى ، لكنها جميعا تحاط ، معا ، بدوائر صغيرة تماثل الدوائر السابقة . أما ثقب الأوتاد - ويبلغ عددها ثلاثة فى كل وجه ، على الرغم من أنه لا يوجد لهذه الآلة سوى وتدين ووترين - فتحاط بدوائر صغيرة شبيهة بدوائر الأطر أو الحواف ، وان يكن قطر النجميات المشكلة لها أكبر من قطر الأخريات .

ويكاد رأس البنجك يشبه اناء مصريا يسمونه بردق يعلوه غطاؤه ، وقد لا يكون علينا ، فى الحقيقة ، أن نقارب بينهما على نحو مبالغ فيه أو نسعى لأن نجد لهما نفس الأبعاد ونفس النسب ، ومع ذلك فان لرأس البنجك هذا علاقة شبه كافية بهيئة هذا الاناء ، حتى لتستطيع هذه ، وبسهولة ، أن تستدعى على الفور صورة الأخرى الى أذهان من يعرفونها

* شجرة من أشجار الزينة من الفصيلة الصنوبرية .

أو تساعد أولئك الذين لم يروها قط ، على أن يتصوروها . وهذا الجزء من البنجك مصنوع من خشب شبيه بخشب العفصية الكندية ، وهو يزدان بشرائط صغيرة من العاج شبيهة بأضلاع شماعة ، يقف كل واحد منها من الآخر على مسافة متساوية ، بكل امتداد محيطها ، بدءاً من القمة الدنيا حتى ارتفاع ما يمكننا أن ننظر إليه باعتباره منشأ عنق البردق ، وهناك توجد كذلك زينة ملصقة ، صنعت هي الأخرى من العاج ، مشكلة خطاً دائرياً متعرجاً ، بحيث تفضى زوايا نعرجه إلى قمة الأضلع السابقة ، وفوق الخشب البادى فى الفراغات الفاصلة بين الضلوع العاجية ، توجد دوائر صغيرة من العاج كذلك ، أما الجزء الأكثر نسولاً أو خيطية من هذا الرأس ، أى ما يمكننا تسميته بعنق البردق ، فينقسم بدوره ، فى كل ارتفاعه ، إلى ثمانية شرائط طولية من العاج ، تبدأ عند قمم الزوايا المتبادلة الداخلية ، والمناظرة للزوايا السابقة المشكلة للخط الدائرى المنعرج وعلى مسافات متساوية فوق حافة الاناء توجد أربع دوائر صغيرة من العاج ، وكذلك فوق الزرار الذى نملناه فى شكل غطاء هذا الاناء ، ومع ذلك فحيث أن هذه الحافة أو الاطار تشكل نتوءاً وأن الجزء الأدنى من الزرار كروى الشكل ، ويشكل سطحاً متراجعاً فان كل واحدة من الدوائر العاجية تنقسم إلى قسمين بفعل هذا الجزء المتراجع الذى ينفصل عن الاناء ، عن طريق الفتحة ، ولهذا الزرار ، وهو فيما يبدو من خشب البليساندر ، شكل كرة مستطيلة فى الجزء العلوى منها ، ينقسم سطحها كذلك إلى أربعة شرائط صغيرة من العاج ، تبدأ عند منتصف ارتفاع الكرة ، وتمتد حتى القمة ، وتوجد ، كذلك ، دوائر صغيرة من العاج ، فوق الأجزاء الوسيطة الأخرى التى نترك الخشب مكشوفاً .

وتصنع الأوتاد I ، التى وصفناها من قبل ، من خشب القيقب وهى تجتاز البنجك من طرف لآخر ، على نحو ما تفعل أوتاد الكمان لدينا ،

أما الجزء من ذيل كل وتد من هذه الأوتاد ، والذي يدخلونه في الجزء الأجوف من البنجك ، فيخترقه بالمثل تقب يستخدم في تمرير مرابط الوتر ، ولولا ذلك ، لكان عسيرا على الوتر ، من حيث انه يتألف من نحو سبعين الى ثمانين شعرة من شعر معرفة الفرس أن يدخل في تقب بمثل هذا الضيق ، وليس لدينا ما نضيفه الى ما سبق أن قلناه بخصوص رأس الوند ، اما عن الذيل ، وهو عبارة عن ساق أو قصبه دائرية تمضى مستدقة حتى الطرف المقابل للرأس .

وتتكون الأوتار ، كما نبهنا الى ذلك منذ قليل ، من خصلات من شعر معرفة الحصان ، وتضم الواحدة عادة من ٦٠ الى ٨٠ من هذه الشعيرات ، ويعقد كل وتر ، بعقدة مربعة ، الى المفصل أو المربط ، وهذا الأخير عبارة عن حلقة كبيرة من معى الحيوان له سمك الوتر الثانى فى آلة الكونترباص - أى الكمان الكبير - (وهو الوتر الذى يصدر النغمة لا l_a) ، ويعقد الطرف الآخر ، بعد مروره من خلال تقب الوند الى الطرف الآخر .

أما خافضة الوتر F ، فشريط صغير من الجلد ، يلتف مرتين حول العنق ، فوق الملمس ، ثم يعقد عقدة واحدة من الحلف ، على مسافة ٢٧ مم من البنجك ، وحيث لا يوجد فى الكمنجة العجوز أنف قط ، وحيث قد تصبح الأوتار ، عند خروجها من البنجك - وبعد أن تكون قد مرت من فوق الحليه الناتئة التى تزين طرفها الأذننى - بالغة البعد ، ولحد مفرط ، عن الملمس ، فانهم يفاربون فيما بينها بضمها بقوة ؛ عن طريق شريط من الجلد F ، هو الذى بشكل ما نطلق عليه اسم خافضة الوتر .

وتوجد فى جاذبة الأوتار X حلقة دائرية من الحديد e نعقد فيها الأوتار المأخوذة من شعر معرفة الحصان ، وتشبك هذه الحلقة الى صنارة

أو محجر من الحديد H يمسك بقدم الآلة الموسيقية .

وتصنع الفرس H من خشب التنوب* ، ونوجد عند قمنا حزنان أو شجنان ، عريستان ، لحد يكفي لاحتواء كل واحد من الوترين ، وننتهي أقدام أو كعوب هذه الفرس بنتوء صغير من الخارج ، نحط - هي - عليها . مما يجعل وعاءها أكبر اتساعا ، بحيث يصبح بمقدور هذه الفرس ، بسهولة أن تظل واقفة فوق الوجه ، حتى بدون تأثير ضغط الأوتار التي تبقى على هذه الفرس ثابته في هذا الموضع ، حين تكون (هذه الأوتار) مشدودة .

أما القوس P فينألف على نحو مخالف للأقواس لدينا ، فعصاه مجرد غصن دردار ، لم يكلف القوم أنفسهم عناء تخليصه من لحائه . وهذه العصا ، التي تقابل ما نطلق عليه نحن اسم رأس القوس ، جوفاء حتى ١٤ مم من طولها . وفي هذا الطرف نفسه ، في الجهة المقابلة لتلك التي نشد إليها خصلة شعر الحصان ، نشق العصا بكل عمق الجزء الأجوف منها . وينتهي التجويف بعقب يتجاوز أو يبرز من هذا الجانب نفسه ، وعند الطرف الآخر ، وفي المكان الذي ينبغي أن يوجد فيه عقب أو كعب أقواسنا من ناحية شعيرات معرفة الحصان ، توجد حلقة من الحديد على شكل K يمر طرفها المغروسان في سمك العصا ، من جانب آخر ، ويربطان وينتنيان إلى الجانب الآخر ، وتربط خصلة الشعر عند طرفيها بخيط سميك ، ويدخل أحد هذين الطرفين في الجزء المجوف من الرأس P أو في الجانب الأعلى من القوس ، ثم يخرجونه من التقب O ، الذي يعقد بالقرب منه هذا الطرف بقصد تبييه عند هذا الموضع ، ويربط الطرف الآخر من الخصلة عن طريق عقده إلى الحلقة الحديدية الأولى d في السر أو الحزام K ، ويمرر هذا

* صنف من الصنوبر .

السر مرتين في الحلقة الأولى والثانية ، مع سد طرفيه بقوة بفصد جذب شعيرات معرفة الحصان ، ثم يعقد هذان الطرفان الى الحلقة الأخيرة التي نحجزها حلقة الحديد التي على شكل Ω ، والتي روعي أن تدخل اليها هذه الحلقة قبل غرسها في العضا ، ومن قبل أن ينتهي طرفها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB . الشكل رقم ٦ .

المبحث الرابع

أبعاد الكمنجة العجوز وأطوال أجزائها

يصل الطول الاجمالي للكمنجة العجوز الى نحو ٩١٠ مم ، بدءا من قمة رأس البنجك ، حتى قمة الزرار المخروط على هيئة هرم مقلوب ، والذي يشكل نهاية لقدم هذه الآلة .

ويبلغ عمق الصندوق ٧٤ مم ، ويبلغ قطر اتساعه ، مقيسا بشكل مواز للوجه - وان يكن الى أسفل بمقدار ٢٣ مم - نحو تسعين ملليمترا ، فى حين أننا لو قسناه من حافة لأخرى لفوهة نواة جوزة الهند ، فلن يتجاوز طول هذا القطر ٨٦ مم ، وهو ما يساوى طول قطر مشددة التناغم أو الوجه ، ويبلغ طول العنق أو العمود M ، بدءا من أسفل البنجك فى S ، وحتى الجسم الرنان ٣٧٩ مم ، أما طول الملمس T الممتد من عند خافضة الوتر F حتى أسفل العنق b فيبلغ ٣١١ مم ، ويبلغ قطر سمكه بالقرب من خافضة الوتر نحو ٣٦ مم ، لكنه لا يبلغ بالقرب من الحافة b عند أسفل العنق سوى ثلاثين ملليمترا ، ويصل ارتفاع أسفل العنق ، من النقطة b الى ٦٨ مم ، منها تسعة عشر ملليمترا تشغلها قطعة من خشب الأكاجة هي التى تتأخم الملمس T ، أما الجزء الباقي من العنق فيشغل بقطعة من العاج تسبق الجسم الرنان مباشرة ، وفوق هذا الجزء من العنق كذلك من b الى b تحك الأوتار بواسطة القوس ، وليس من فوق المشد أو الوجه ، كما يحدث فى آلاتنا التى توقع عن طريق القوس ، وتلك خاصية أخرى تسترعى الانتباه فى آلاتنا هذه .

وحيث لا تضم قدم الآلة ، أى الساق أو القصبة الحديدية Q سوى ما هو ظاهر الى الخارج ، وليس الجزء المار فى داخل الجسم الرنان ، ولا الجزء المغروس فى القسم الاخير من أسفل العنق أو العمود ، فان الجزء المرئى من الساق لا يزيد طوله عن ٢٠٥ مم ، ومن السهل تقدير طول بقية هذه الساق ، ما دمنا قد قدمنا أطوال الأجزاء التى تدخل - هى - فيها .

ويصل ارتفاع البنجك C الى ١١٩ مم ، ويصل قطر ثخانتة الى نحو ٤٥ مم ، ويبلغ علو رأس البنجك ١١٦ مم ، كما يبلغ أكبر أقطار الجزء المحدب منه سبعة وأربعين ملليمترا .

وترتفع الفرس H لمقدار ١٥ مم ، ويصل اتساع تقديراتها ، كما تستقبل الأوتار الى ٥ مم بعمق يبلغ نحو ثلاثة ملليمترات .

ولا تبدو لنا بقية أجزاء الآلة ذات طبيعة تخضع لقياس صارم ، وأعتقد أن علينا أن نعفى أنفسنا من عناء تقديم تفاصيلها الى القارىء .

المبحث الخامس

حول الائتلاف النغمي للكمنجة العجوز ، وحول

حجم ومدى تنوع النغمات التي يمكننا الحصول عليها

من هذه الآلة

يتعرف المرء في الائتلاف النغمي للكمنجة العجوز ، كما يتعرف في الائتلاف النغمي لغالبية الآلات الموسيقية الشرقية ، على المبدأ الهارموني الذي ساد عند القدماء ، أولئك الذين كانوا ينظرون الى الرباعية باعتبارها أكمل التناغمات وأتمها بعد الثمانية ، وباعتبارها أنموذجا للنظام الموسيقي كله . والحد الطبيعي لتقسيم هذا النظام . ويفوم هذا المبدأ على أن النغمات ، في النظام الدياتوني الطبيعي^(١) تعلن عن نفسها ، على الدوام ، متعاقبة ، رباعية في اثر رباعية ، مع احفاظها بالعلاقات أو النسب نفسها فيما بينها ، ولم يبد لهم الحماسية باعتبارها تناغما طبيعيا مما تلا ، لأنها لم تكن تصدر بشكل مباشر عما كانوا يطلقون عليه اسم **الهارموني** ، ولأنهم لم يكونوا ينظرون اليها الا باعتبارها مقلوبا للرباعية أو مكملة للثمانية أو ملحقة بها . كانت الحماسية عندهم تأنى مقلوبا للرباعية عندما نزل من النغمة الغليظة من هذا التناغم الى ثمانية النغمة الحادة ، كما هو الحال عندما نهبط من الرباعية النازلة فا fa ، أوت ut الى ثمانية الـ فا fa الأولى على هذا النحو : فا ، أوت ، فا ، وتكون (الحماسية) مكملة أو ملحقة بالثمانية حين نشاء الانتقال من النغمة الحادة للرباعية الى الثمانية الحادة من النغمة الغليظة لهذا الرباعية نفسها ، كما هو الحال عندما نعلو من الرباعية الصاعدة : أوت ut . فا fa الى الثمانية الحادة للنغمة أوت ut والتي نترنم بها صعودا على هذا

لنحو : أوت ، فا ، أوت ، ولكن الأقدمين لم يكونوا يستخدمون الحماسية قط كى يؤلفوا . أو ينظموا ، أو يقسموا مدى أو مساحة نظامهم الموسيقى ، كما لم يستخدموها ، للسبب نفسه ، فى الاثلاف النغمى أو فى الجدول النغمى لآلاتهم الموسيقية .

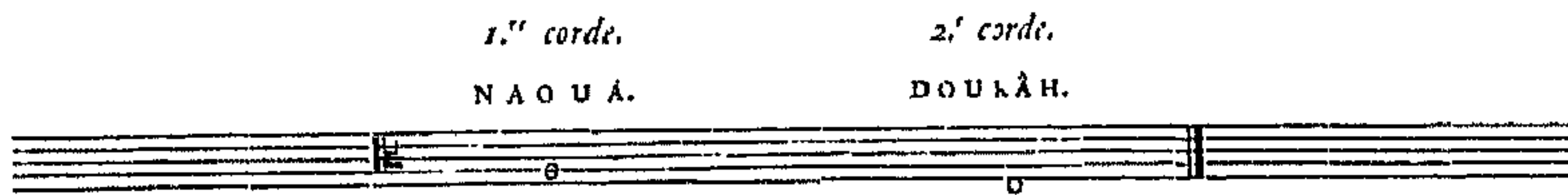
ولهذا السبب ، فان الآلات الموسيقية فى الشرق ، حيث لا تعرف المبادئ الجديدة للهارمونية ، والتي أفسح لها مجالا ، ذلك الاصلاح الذى قام به جى ارزو لنظامنا الموسيقى ، وحيث يجهل الناس جهلا مطبعا ابتكار الطباقي* وكذا استخدام هارمونيتنا الحديثة هذه الآلات مدوزنة - لا تزال - فى الرباعية ، فى أغلب الأحيان ، بأكثر مما تكون مدورنه فى الحماسية فان وجدت خماسية فى السلم النغمى لهذه الآلات فانها لم تات الا بشكل غير مباشر ، على نحو ما شرحنا لتونا ، واذا حدث خلاف ذلك ، فلعل هذه الآلات - التى قد تقابل فى اثلافها النغمى نغمة خماسية - ننتمى الى أوروبا الحديثة أكثر مما تنتمى الى آسيا أو أفريقيا ، وهو الأمر الذى يكشف عنه شكلها بسهولة ، والذى نستطيع الحكم عليه عن طريق مقارنتها بالآلات المرسومة هنا ، والتي يوجد من بينها ما سوف يتناقض بشكل صارخ مع تلك الآلات التى جمعناها فى اللوحة BB ، وهذه آلات شرقية بلا جدال .

وحيث أننا لا نجد فى الكمنجة العجوز شيئا أوروبا على الاطلاق فلا بد أن يكون اثلافها النغمى اذن شرقيا صرفا ، وأن يتكون هذا من الرباعية ، كما هو الحال فى الواقع ، وكما نيقنا منه ، ليس فقط عن طريق النقر على أوتاره على الخالى ، بل كذلك لأننا طلبنا الى الموسيقيين اسم النغمة

* الطباقي ، لحن يضاف الى آخر على سبيل المصاحبة ، أو قطعة موسيقية تؤلف بهذه الطريقة . (المترجم)

التي لا بد أن ترددها هذه الأوتار ، ذلك أننا اذا افترضنا أن آذاننا قد
تخدعنا ، أو أن تكون أذن الموسيقى العربي قد أساءت تقديم العون اليه عند
ضبطه أو دوزنته لهذه الآلة ، فلن يكون مرجحا البتة . أن يضاف الى هذه
السلسلة الطويلة من الأخطاء ونوبات سوء الفهم ، خطأ جديد آخر حول اسم
هذه الأوتار ، أو النغمات التي ينبغي لها أن ترددها ، ومع ذلك ، فقد سمعنا
وقتئذ ، كما كنا نسمع دوما في ذلك الوقت ، وطيلة ما يزيد على سنوات
ثلاث أوتار الكمنجة العجوز تردد الرباعية ، ولم يكف الموسيقيون المصريون
خلال هذا الوقت عن أن يرددوا على مسامعنا أن النغمة الغايظة تسمى **دوكاه** ،
والحاددة تسمى **نوى** ، وكل منهما تبتعد عن الأخرى ، فى النظام الموسيقى
عند العرب ، بفاصلة مقدارها رباعية ، وهكذا تكون لمثل هذه الشهادات كل
ضمانات الثقة ، كما لا يمكن ، بعد هذا الحشد للبراهين ، أن يكون هناك ،
بالنسبة لنا ، شبهة من شك فيما يتصل بالائتلاف النغمى للكمنجة
العجوز ، والذي تقدمه ، هنا ، فيما يلى :

الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز



وليكن صحيحا أن أوتارا تتكون من ستين الى سبعين شعيرة من شعر
معرفة الحصان لا تستطيع أن تردد نغمة موحدة ، عذبة ، ممتلئة على
شاكلة النغمات التي يردددها وتر مأخوذ من معى الحيران ، مبروم جيدا ،
أو نغمة بالغة الوضوح كتلك التي تصدر عن وتر مصنوع من المعدن ، وهو
أمر كنا جد مهينين للاعتقاد فى صحته ، وليكن صحيحا كذلك أن بنية
الكمنجة العجوز غير مهيأة كى تصدر نغمات نقية مليئة على غرار النغمات
التي نشغف لسماعها من آلاتنا الموسيقية ، فان من المؤكد أن نغمات هذه

الآلة قد بدت وبها بعض شيء من عجب ، وبعض شيء كذلك من اضطراب
وبعض شيء أنفيا أجشا ، حتى لقد ظننا في البداية أن اعتيادنا على سماعها
دون نفور هو أمر يدخل في عداد المستحيالات ، ومع ذلك - وهذا اعتراف
من جانبنا - فقد وجدنا ، بأنفسنا ، وبمضى الوقت ، أن ما كان يصدمننا
منها أكثر من غيره ، في البداية قد غدا ، على وجه الدقة ، ما قد أوحى لنا
بعظيم البهجة والنفع ، وما أخذ يبدو لنا الأكثر تعبيرا والأعظم تأثيرا .
وحيث فكرنا في هذا التغيير غير المنطقي الذي فعل فعله فينا ، ساعين
لاستكناه سببه كيما نقدم عنه تفسيرا ، فسرعان ما اقتنعنا أن انطباعنا
الأول كان يعود بالضرورة ، وربما كان هذا هو سبب الأسباب ، الى أفكارنا
المسبقة ، أكثر مما كان يعود الى طبيعة هذه النغمات في حد ذاتها ، كما
اكتشفنا أن ما كان يشوب نقاءها ، في سمعنا ، هو ما كان يقترب
بنغماتها ، ولدرجة أكبر ، من الصوت البشرى ، وهو - أى الصوت
البشرى - الذى يند كثيرا عن العيوب بل يندمج بها فى تعبيرات بعينها(٢)
كما أنه يعانى على الدوام من انحرافات متفاوتة القدر بفعل فيض المشاعر
التي يحملها أو يعبر عنها أو يجيش بها ، وبفعل التغييرات التي تعتوره .
عن ذلك ، أجزاء الأداة التي تحدثه ، لا سيما حين تكون هذه المشاعر بالغة
التدفق . ومن هذه التجربة الأولية رأينا نتائج عديدة تتفرع ، جاءت
الوقائع والتجارب لتطابقها أو تؤكد لها أكثر فأكثر ، حين حطمت غالبية
الأحكام المسبقة لتربيتنا أو ثقافتنا الموسيقية ، حكما وراء حكم .

ومن هنا جاءت هذه المبادئ التي ننظر نحن اليها كأمر ثوابت

لا تحتل المراء :

أولا : أن النغمات التي نعد الأكثر روعة ونقاء تفعل فعلها على
أحاسيسنا عن طريق قوة وحيوية الهزة التي تحدثها على أليافنا العصبية ،

أكثر مما تحدث هذا الأثر على أرواحنا .

ثانيا : أن الأصوات (البشرية) التي تستحوذ على اعجابنا أكثر من غيرها بفعل نقائها وروعة جرسها ، نادرا ما تكون هي تلك التي تحرك المشاعر أو تمس شغاف القلوب أكثر من غيرها (أى بنفس درجة نقائها وروعة جرسها) .

ثالثا : كثيرا ما يستطيع ممثل هزلى بارع أو ممثل درامى رائع ، لا يملك صوتا يتملق اعجاب سامعيه ، لكنه يعرف كيف يبث الانفعالات فى نغمات صوته - يستطيع مثل هذا الممثل أو ذاك أن يجعل المشاعر التي يعبر - هو - عنها ، تتوغل بقوة وفعالية حتى أعماق أرواحنا ومشاعرنا ، فى حين لا يقدر أفضل المغنين ، اذا ما اعتمد على مجرد نقاء صوته ومهارته أن يجعلنا نتبين الفكرة والخبرة اللتين يستهدى بهما صوته ، وفى الوقت الذى يشنف - هو - فيه آذاننا ويمتغ أرواحنا بمثل هذا الكمال ، فان القلب منا يظل باردا .

رابعا : وأخيرا فان من المستحيل أن تتقدم الموسيقى تقدما حقيقيا ، فى أى مكان لا تكون - هي - فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل أو عندما تضحى بما لها من تعبير فى مقابل امتاع الأذن أو هدهدة الأذواق أو الجرى وراء عبث « الموضة » ونزواتها .

وهكذا ، فاذا لم يسترع انتباهنا سوى ما يمكن أن يحصل عليه الموسيقيون المصريون من الكمنجة العجوز ، فلسوف نجد هذه الآلة ، بلا ريب ، شحيحة للغاية ، ومحدودة للغاية . . فهم لا يعزفون عليها سوى ألحان غنائية (أو مصاحبة للغناء) ، وهذه الألحان عندهم ، لا تتيح الفرصة لوجود مساحات نغمية بالغة الاتساع ولا تؤدي الى تنوع كبير فى النغمات،

ومع ذلك ، فحيث لا يوجد قط على ملمسها من عقدة تحدد عدد هذه النغمات أو تحد منها ، وحيث يستطيع المرء ، عكس ذلك ، أن يحصل على نغمات تعادل كل جزئيات امتداد الوتر ، طالما ظل هذا الوتر محتفظا أو قادرا على التردد ، فان مدى نغمات هذه الآلة يكون واسعا لحد يكفى لعدم احداث أى ضيق للحن (الميلودى) أو تضيق عليه ، ولعل النظام الموسيقى عند العرب ، وهو الذى يسمح بتنويع النغمات أكثر بكثير مما يسمح بذلك النظام الموسيقى عندنا ، أن يشكل ينابيع متجددة لينهل منها موسيقى بارع .

واليكم سلم النغمات التى أسمعنا اياها الموسيقيون المصريون ، الذين طلبنا ذلك اليهم ، ويردد كل وتر ، كما نرى ، مساحة من ثمانيتين ، وعن طريق تقسيم الفواصل ، طبقا لنظام الموسيقى العربية ، فان هاتين الثمانيتين تشتملان على خمس وثلاثين نغمة .

تنوع ومساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من الكمنجة العجوز

1.^{re} corde. Naoua.
A vide.

2.^e corde. Doukâh.
A vide

1.^{re} corde.
A vide

2.^e corde.
A vide.

1.^{re} corde.

2.^e corde.

1.^{re} corde.

2.^e corde.

(٣)

(٢)

الهوامش :

(١) نطلق اسم النظام الدياتوني الطبيعي على ذلك النظام الذي يشتمل عن سلسلة من النغمات الطبيعية ، على غرار تلك التي تنتمي الى النظام الموسيقى عند الاغريق ، والتي كانت تنتهج هذا التسلسل الهارموني : سى ، مى ، لا ، رى ، سول ، أوت ، فا ، مى ، فا ، رى ، سول ، لا .

(٢) يأخذ الصوت (البشرى) فى غالبية الأحيان نغمة أنفيه عند التعبير عن العواطف السوداوية والحزينه ، وتكون له نغمة حادة أو قوية واضحة عند التعبير عن الازدراء ، ولا سيما عندما تصدر عن نفور أو اشمئزاز طاغيين ، ويكون لها هذا الطابع نفسه ، كذلك ، حين تعبر عن النقمة أو السخط ، وكذلك حين تعبر عن الرغبة التي تستخدم فى صمت وكتمان ، وأن يكن ذلك على نحو أقل ، ثم تتصف بهذه الصفة نفسها ، ولكن على نحو أدنى مما سبق ، عندما تعبر عن الاحتقار - وكذلك عندما تعبر ، فى بعض الأحيان عن الأسى ، والألم والنشيج ، لا سيما حين يكون الأمر ناجما عن مظلمة ، أو عن قسوة يشعر المرء ازاءها بالموجدة ، لكنه لا يجروء على النورة عليها ، كما يتخذ الصوت البشرى هذه النبرة نفسها فى حالات أخرى كثيرة .

(٣) ، (٣) هذه النغمات الأخيرة ، هى التي نحصل عليها من عند أسفل العمود أو العمود ، وهو الجزء المصنوع من خشب الأكاجة ، والذي يقع مباشرة فوق القطعة المصنوعة من العاج .

الفصل الحادي عشر

عَنْ الْأَعْمَشِ الْبَغْدَادِيِّ وَأَبِي بَكْرِ الْكَلْبِيِّ الْكَلْبِيِّ (١)

المبحث الأول

لن يكون من العسير علينا أن نوجز عند وصفنا للممنجة إفرخ ،
اذ إن هذه الآلة الموسيقية تنمى الى النوع نفسه الذى تنتسب اليه الكمنجة
العجوز ، كما أنها لا نختلف عنها بصفة أساسية الا فى ائتلافها النغمى
(أى فى الطريقة التى دوزنت بها أوتارها) ، ذلك الذى يتأسس على نغمة
خماسية أحد ، وكذلك فى نسب أبعاد صندوق الجسم الرنان ، اذ تقل هنا
عما عليه الحال هناك بمقدار النصف ، ولعل هذا هو ما أدى الى اطلاق اسم
الكمنجة إفرخ ، وهى تسمية تعنى قطعة أو جزء من الكمنجة ، وقد جعلنا
نحن منها الكمنجة النصف ، أو الكمنجة الصغيرة . ويمكن القول بايجاز ،
أن هذه الآلة الصغيرة قد بنيت بالطريقة نفسها التى قامت على أساسها
الكمنجة السابقة أما أسماء أو عدد أجزائها فهى ذاتها هنا وهناك ، وتحتفظ
أبعاد هذه بالنسب نفسها القائمة بين أبعاد تلك ، وفيما عدا جسم الآلة ،
فإن أطوال الأجزاء فى هذه الآلة قد جاءت مماثلة لأطوال الأجزاء المناظرة
فى الآلة السابقة .

وسنستخدم هنا نفس حروف الدلالة التى استخدمناها فى الفصل
السابق ، للإشارة الى الأشياء نفسها ، حتى تتمكن العين ، وقد تعودت
عليها من قبل ، أن تهتدى اليها بسهولة .

الهوامش :

(١) كمنجة فرخ أو كمانجة صغيرة أى الكمان النصف أو الكمان
الصغير ، انظر اللوحة BB ، الشكل ٨ .

المبحث الثاني

عن الشكل والخامات والحليات والأطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول أجزائها كذلك

يكاد يكون شكل الكمنجة الفرخ مماثلا لشكل الكمنجة العجوز ،
أما الخامة النى تستخدم فى بنيتها فعبارة عن قسم من نواة احدى ثمار جوزة
الهند ، وجلد سمكة بياض ، وأجزاء من خشب الأبنوس ، وخشب الأكاچه
وخشب شجرة المون* وخشب القيقب كذلك ، ثم من العاج والحديد وشعيرات
معرفة الحصان والجلد وأونار من معى الحيوان وخيوط دوبارة ٠٠ وهكذا دخل
فى تركيب هذه الآلة الصغيرة ، كما رأينا ، خامات أخذت من ممالك الطبيعة
البلات(١) على نحو ما حدث فى حالة الكمنجة العجوز .

أما الحليات النى تتزين بها الكمنجة الفرخ فأبسط كبرا من تلك التى
وجدناها فى الكمنجة العجوز ، فهذه - هنا - ليست الا من العاج ، وقد
طعمت أو أدمجت أو ثبتت بالحشب عن طريق مسامير صغيرة من النحاس .
ويبلغ الطول الاجمالى لهذه الآلة الموسيقية ٨٦٤ مم ، ويتكون الجسم
الرنان A من الأجزاء نفسها التى تضمها أو يتكون منها الجسم الرنان فى
الكمنجة العجوز ، كما أنها قد صنعت من الخامات نفسها فى الآلبن
الموسيقيتين . واصندوق آلتنا هذه(٢) شكل مخروط بياض ومجدوع عند قمته،
وهو مأخوذ من نصف نواة احدى ثمار جوز الهند ، وقد أفرغت تماما من
داخلها على غرار النواة التى صنعت منها (من قبل) الكمنجة العجوز، ولكن مع

* شجرة تطرح ثمارا كالتفاح ونفرز نسفا ساما . (المترجم) .

انثزاع قاعها ، الذى كان بمقدوره أن يشكل قمة المخروط ، مما يجعل هذا الجزء مفتوحا فنحه كبيرة مستوية ، وهناك ، بالإضافة الى ذلك ، تقوب صغيرة نقتبت بشكل مستو فوق سطحها ، وهذه موزعة بشكل منظم على الوجهين فقط ، ويوجد بالقرب من القاعدة ثقبان أكبر إيساعا من التقوب الأخرى ، ويصل عمق الصندوق الى ٤٤ مم ، ويشكل الوجه أو المشددة سطحها بيضاويا (٣) يزيد قطره الأكبر عن ٦٨ مم ، فى حين لا يتجاوز قطره الأصغر الى ٥٤ ملليمترا ، وهذه الأطوال هى - كذلك - الأطوال نفسها التى لفنحة نواة جوزة الهند التى يشد فوقها جلد البياض ، المشكل للوجه أو لمشد التناغم .

أما العنق M فساق أو قصبة مستديرة تمضى مستدقة بشكل ملحوظ بدءا من البنجاك C حتى الجسم الرنان A ، ونجدها نحن مقسومة الى جزئين : الملمس π وأسفل العنق bb ، فأما الملمس فمن خشب شجرة الموت ، ويزدان فى كل امتداده بثمانى شبكات صغيرة من العاج ترتفع بشكل حلزوني : أربع منها فى اتجاه ، والأربع الأخرى فى الاتجاه المقابل ، وتصطف هذه الشبكات بشكل تبادلى ، وتبتعد كل منها عن الأخرى بمسافات متساوية ، بطريقة تجعل الشبكات التى تمضى فى اتجاه ، تقطع-بما يشبه زاوية مستقيمة-الشبكات الأخرى التى تتخذ الاتجاه المضاد ، مما يكون أشباه معين ، توجد فى وسطها لوحة صغيرة من العاج تشكل زهرة على هيئة صليب . ويبلغ امتداد العنق ، طولا ، ابتداء من الملمس π نحو ٢٤٠ مم ، ويصل قطر سمكه عند خافضة الأوتار F الى ٣٣ مم ، أما عند الاقتراب من قمة أسفل العنق b فلا يزيد القطر عن ٢٨ مم . ويصنع أسفل العنق bb من قطعة وحيدة من خشب الأكاجة المصمت ، والعارى من أى زخرف ، ويصل طوله الى ١٠٢ مم . ويبلغ قطر

الطرف التالى مباشرة للملمس T نحو ٢٧ مم ، أما قطر سمك الطرف المقابل ، أى الطرف الملامس للجسم الرنان فيقترب من ٢٣ مم .

وتماثل القدم Q قدم الكمنجة العجوز ، وهى تنغرس فى أسفل العنق . b ، وتمر من داخل نواة جوزة الهند المكونة لصندوق الآلة . وتنوغل العارضة من الطرفين ، الى ما وراء الصندوق بامتداد يصل الى ٢٦٤ مم ، وتنتهى بزرار مخروطى صغير ، وعلى مسافة أربعة عشر ملليمترا أسفل صندوق الآلة تتسطح هذه القدم ، على نحو ما تصنع قدم الكمنجة العجوز ، ومتلها كذلك تتسع مكونة قطعاً ناقصاً ، يبلغ طول قطره الأكبر ، الذى يتخذ نفس اتجاه الساق أو القصبه الحديدية نفسها ، خمسة وعشرين ملليمترا ، فى حين يبلغ قطره الأصغر أربعة عشر ، ووسط هذا القطع الناقص ، أحدث ثقب مرور من خلاله ، والى الخلف ، مسمار حتى رأسه ، ثم ثنى الجزء الذى يبرز من الأمام (ذيل المسمار !) بطريقة تجعل منه محجناً كبيراً ، يفى بالغرض نفسه الذى يفى به نظيره فى الكمنجة العجوز .

أما البنجاك C فمصنوع من قطعة واحدة من خشب الأبنوس ، ويختلف جسمه قليلاً فى شكله ، عن بنجاك الكمنجة العجوز ، وان يكن عارياً تماماً من أى زخرف ، وليست للرأس هنا هيئة البردق التى يتخذها الرأس فى الكمنجة السابقة ، لكنها تمثل اناء آخر ، مصرىياً كذلك ، يطلقون عليه فى العربية اسم قلة يعلوها غطاؤها ، ويتمثل الاختلاف بين الإناعين فى أن رقبة الأول تمضى متسعة لتتخذ شكل القمع ، فى حين تكاد تكون رقبة الآخر اسطوانية الشكل ، ولها القطر نفسه فى كل طولها .

وأما الأوتاد I فقد صنعت بشكل أكثر تأنقاً عما جاءت عليه أوتاد الكمنجة العجوز ، ورأس الأوتاد هنا من العاج ، وتتخذ شكل قرص يأخذ الجانب المسطح منه اتجاهها عمودياً موازياً للبنجاك ، وقد خُوط هذا القرص

بواسطة المخرطة ، وتوجد فوق سطحه ، وكذلك على سمكه ، نتوءات زينه زخرافية دائرية الشكل ، وتدور الدوائر التي يزدان بها السطح حول مركز واحد، أما تلك التي توجد فوق السمك فمتوازية . وعند مركز هذا القرص ، يرى الزرار الذي يشكل نهاية الذيل ، من هذه الناحية ، بارزا الى الخارج ، في حين يتوغل هذا الذيل نفسه في الناحية المقابلة . وهو مصنوع من خشب القيقب ، وقد سويت استدارته بالمخرطة ، ويجتاز سمك البنجك من طرف لآخر ، ونتيجة لذلك ، فانه يمر بالفجوة العميقة والمستطيلة التي أحدثت بالبنجك من الأمام ، كما هو الحال في الكمنجة العجوز ، كي تدخل فيها الأوتار ويتم ربطها الى الأوتاد . لكن القوس (٤) ، وكذا بقية ما يتصل بهذه الآلة يظل ، بشكل مطلق ، نفس ما نجده في الآلة السابقة

الهوامش :

(١) اذ يقتنع الصينيون بأن لكل واحدة من ممالك الطبيعة ميزتها الخاصة ، وأن لكل واحد من الحيوانات المختلفة والنباتات المتفرقة ، والمعادن المتباينة خصوصية معينة ، فانهم لا يشاءون ، عند تركيبهم لآلاتهم الموسيقية أن يخلطوا ، دون تمييز كل صنوف الخامات ، اذ ينبغي ، في رأيهم ، أن تصنع الآلة بخامات اما من المملكة الحيوانية أو من النباتية أو من مملكة المعادن ، أما حين يسمحون بالخلط بين خامات تنتمي الى كل هذه الممالك المتباينة ، فانهم يولون أهمية كبرى للانتقاء ، الذي يخضعونه لقواعد صارمة ، حددها هم ، طبقا للخواص التي ينسبونها الى الأجسام .

(٢) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ٨ ، ٩ .

(٣) أنظر الشكل ٨ .

(٤) أنظر اللوحة BB ، الشكل ١٠ .

المبحث الثالث

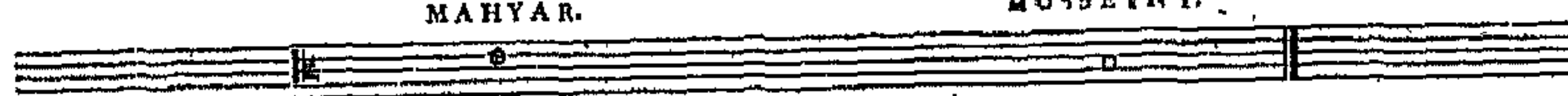
عن الائتلاف النغمي ، وعن مساحة

وخاصية الكمنجة الفرخ

سبق لنا أن لاحظنا ، في المبحث الأول ، أن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ، لا يكاد يختلف في شيء عن الائتلاف النغمي للكمنجة العجوز ، إلا في أنه أكثر حدة بمقدار خماسية واحدة ، ولا بد أن يدرك القارئ من ذلك ، أننا كنا نقصد أن يفهم ، ضمنا ، أن ائتلافها النغمي يتشكل على أساس الفاصلة الرباعية ، وأنه مقتبس عن المبادئ نفسها التي تأسس عليها الائتلاف النغمي في الكمنجة الأولى ، ويمكن كل ما سبق لنا قوله ، عند حديثنا عن الآلة الأولى ، أن ينطبق اذن على الثانية - أي أن مساحة النغمات ، وترتيبها ، مع مراعاة النسب ، لا تتغير هنا .

الائتلاف النغمي للكمنجة الفرخ

1.^{re} corde. MAHYAR. 2.^e corde. MOSSEVNY.



مساحة النغمات ونوعها

1.^{re} corde. A vide. 2.^e corde. A vide.



وعلى الرغم من أن نغمات هذه الآلة من نوعية مماثلة لنوعية نغمات الكمنجة العجوز ، فقد وجدنا فيها - مع ذلك - بعض شيء من اكتئاب . وبدون أن يكون هذا الاكتئاب منفرا ، فانها على العكس من ذلك نمس المشاعر ، وينتهي بها الأمر بأن يستغرق سامعها في نوع من الأحلام اذا ما أطال الانصات اليها ؛ ولعل تأثير أنغام هذه الآلة قد أسهم بعض الشيء في التقليل من النفور الذي اعترانا عند سماع أنغام الكمنجة العجوز، وأعدنا للاستماع اليها ، مع أقل قدر ممكن من التحيز ضدها ، أو الحكم المسبق عليها .

الفصل الثاني عشر
عَنْ الرَّبِّ مَبْرُورًا

المبحث الأول

حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

يتعرف المرء ، دون عناء ، اذا تمعن شكل الرباب ، على الخامة التي صنعت منها ، وطابع وأسلوب شكلها ككل ، كما سيدرك أنها تشترك ، ولا بد ، فى أصل واحد ، مع الآلتين السابقتين .

وإذا كان لابورد Laborde ، فى دراسنه عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، قد أبدى رأيا مخالفا لما نقول ، فالسبب فى ذلك أنه لم يكن يعرف الآلات الموسيقية التي تحدث عنها الا عن طريق روايات بالغة الخطل ، أو لأنه قد أورد ما كتب بناء على شهادة أناس لم تكن لديهم - وهذا مرجح للغاية - المعارف التي لابد منها ، كى يحكموا جيدا على ما يتصل بفن الموسيقى ، كما أنه ، هو نفسه ، لا ينجو من اللوم ، لأنه لم يسع حيننا للتأكد من صدق الروايات التي كانت تنقل اليه ، كلما كان ذلك فى مقدوره ، اذ لا يمكن التماس أى عذر له حين يقول ، ربما نقلنا عن قولة واحد من الناس ، ان كلمة رباب repab كلمة اغريقية الاصل ، وأن كلمة سمندج Semendje كلمة عربية ، برغم أنه كان ميسورا عليه للغاية أن يتفادى هذا الخطأ ، بفتح أول معجم يصادفه ، أو أن يلجأ الى مشورة المستشرقين فى العاصمة .

يقول لابورد : « ان الرباب repab باليونانية القديمة ، أو السمندج Semendje بالعربية ، هى آلة موسيقية تعزف باستخدام القوس ، وليس لها سوى وترين، أحدهما مدوزن بزيادة ثلاثية كبيرة عن الآخر ، أما ساقها فمن الحديد ، وتمر من جانب لآخر من جانبى العنق ،

ويؤخذ جسمها عادة من نواة ثمرة جوز الهند ، وأما الوجه أو مشددة التناغم ، فجلد مشدود على غرار جلد الدفوف ، وهى الآلة الموسيقية المفضلة من جانب العازفين الجائلين والبحارة والبهلوانات الشرقيين ، وهم يسكون بها (عند العزف) كما لو كانت آلة كمان ، .

ولابد أن الوصف الذى قدمناه عن الكمنجة ، فى الفصل السابق ، سيجعلنا ننبين بجلاء أن لابورد قد خلط بين الرباب والكمنجة (١) ، ذلك أن هناك فرقا هائلا بين هذه وتلك ، فالجسم الرنان للربابة مسطح ، رباعى الشكل على هيئة شبه المعين ، فى حين يأتى جسم الكمان على شكل نصف كرة .

أما الرباب ، ولا يمكن أحد أن يرتاب فى ذلك ، فهى الآلة نفسها التى وصفها لابورد تحت اسم مربى merabba ، فى المجلد الأول من دراسته عن الموسيقى ص ٣٨١ رقم ٦ ، والتى جاء رسمها فى المؤلف نفسه ص ٣٨٠ ، يقول لابورد : « انها آلة تعزف بالقوس ، وتسمى مربى ، وتكاد تنتمى الى نوع الرباب repab على الرغم من أن لها شكلا مختلفا ، ومع ذلك فليس لها فى بعض الأحيان سوى وتر واحد ، وقلما يزيد سمكها عن البوصتين ، ويغضى جسمها ، من فوق ومن تحت بجلد مشدود ، ولها شمسة أو مسمع بالقرب من العنق ، ويعزف الموسيقى عليها كما لو كان يعزف على آلة كمان أو آلة دف أو كوس ، ضاربا على الوتر فى بعض الأحيان بظهر القوس ، » .

وينبئنا هذا الوصف الصحيح ، ولكن من الجانب السالب ، عن خاصية لم تتح الفرصة لنا لملاحظتها ، فقد يحدث أحيانا أن ينقر بعض العازفين المتجولين وتر الربابة بظهر القوس ، على نحو ما يضرب العازفون الجائلون فى فرنسا مشددة كماناتهم ، وان كنا نشك أن هذه الحركة تعد جزءا

من فن العزف على هذه الآلة ، كما أننا لا نستطيع ، فى الوقت نفسه ، أن نقنع أنفسنا بأن الناس يعزفون على الرباب ، فى أى بلد من البلدان ، على نحو ما نعزف نحن على آلة الكمان . فالقصة الحديدية الطويلة التى تنتهى بها هذه الآلة تجعل الامساك بها على هذا النحو أمرا مربكا ، وهكذا يكون لابورد مفرقا فى الخطأ حول هذه النقطة ، فقد رأينا الرباب على الدوام تمسك على نحو ما تمسك نحن بآلة الكمان الجهير basse de viole ، مع مراعاة الامساك بها عن طريق طرف ذيلها الحديدى .

وهناك من الرباب نوعان ، يتمثل الفرق الوحيد بينهما فى أن الرباب من النوع الأول مزود بوترين ، أما تلك التى تنتمى الى النوع الثانى فمزودة بوتر وحيد .

فأما الرباب المزودة بوتر واحد فتسمى **رباب الشاعر** أى التى يستخدمها الشاعر ، اذ يستصحب الشعراء والرواة هذه الآلة عند انشادهم الروايات المغناة ، والمنظومة شعرا(٢) .

وأما الرباب المزودة بوترين فتسمى **رباب المغنى** .

ويبدو أن استخدام هذه الآلة يقتصر كلية على مصاحبة الصوت البشرى سواء فى الغناء (العادى) أو فى انشاد الرواية الشعرية ، وهم يستخدمونها فى مصر ، على نحو مقارب لما كانت القيثارة تستخدم عليه فى الزمن القديم ، وعلى غرار ما كان الاغريق يستخدمون تلك الآلة الموسيقية التى كانوا يطلقون عليها اسم **الفوناسكوس** أو **التوناريون** (أى المنغمة) (٣) Tonarion و Phonas-cos ولم نر قط هذه الآلة وقد صاحبها آلات أخرى ، أو صحبت هى آلات موسيقية من نوع تلك التى يستخدمونها فى العزف الجماعى فى مصر ، أو فى موسيقات الاحتفالات الرسمية ، أو مناسبات المسرات العامة .

الهوامش :

- (١) انظر دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، ص ٧٢٢ الهامش رقم (٢) [المجلد الثامن من الترجمة العربية] .
- (٢) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المبحث السادس عشر .
- (٣) المرجع السابق ، المبحث نفسه ، حيث قدمنا أمثلة حول وظيفة هذه الآلة .

المبحث الثاني

شكل وخامة وتركيب وأطوال الرباب وأجزائها

تختلف الرباب بشكل رئيسي عن كل من الكمنجة العجوز والكمنجة الفرخ ، كما نوهنا من قبل ، في شكل جسمها الرنان (A) ، فهو هنا على شكل معين ، قمته موازية لقاعدته ، وضلعاه متساويان أو هما قريبان من ذلك .

وللعنق M شكل اسطواني ويشكل مع البنجاك قطعة واحدة ، ويبدأ البنجاك C هناك ، من حيث يوجد اختناق صغير يوجد في وسطه نتوء زينة n ، ثم يستطيل حتى أعلى، ويبدأ ملمس العنق T من عند خافضة الوتر F^١ حتى صندوق الجسم الرنان أي من T الى T ، والجسم الرنان للبنجاك مجوف ، على غرار الجسم الرنان في الكمنجات السابقة على هيئة فجوة طويلة وعميقة ، من شأنها أن تتلقى الأوتار ، التي تربط بالمثل الى ذيل الأوتاد ، ولرأس البنجاك كذلك شكل اناء يعلوه غطاؤه ، وان تكن رقبته أوسع من رقبة الآنية المصرية المسماة بالقللة ، أما الوتدان فلم يصنعا ، كلاهما ، على نمط واحد ، في الآلة التي كانت في حوزتنا ، مما يجعلنا نحس أن واحدا منهما قد جاء في موضع آخر مفقود ، ولو احد منهما رأس كروية الشكل (سادة - أي بدون نقوش أو حزات) في حين تنقسم رأس الآخر الكروية الشكل بفعل نتوءات زينة ، دائرية ، الى أجزاء كثيرة ، ومع ذلك فهناك محل للاعتقاد بأن شكل أوتاد هذه الآلة يختلف عن شكل أوتاد الآلات الشرقية الأخرى ، ذلك أننا لم نلق آلة موسيقية ، رهوس

أونادها كروية الشكل ، سوى هذه .

أما قدم الرباب Q فساق أو قصبية رباعية الأضلع ، مصنوعة من الحديد ، يوجد فوقها ، بين مسافة وأخرى ، وفوق كل واحدة من زواياها فجوات مربعة الشكل ، ولأكبر الأجزاء الوسيطة بين هذه الفجوات ، وعلى وجوهه الأربعة ، ثقب مستطيل ، متفوق بشكل -ستو ، أما الأجزاء الأخرى ، فتتقسم من كافة جوانبها بفعل ثلمات جوفاء ، تشكل فيما بينها ، فى بعض الأحيان ، شبكات صغيرة ، وتشكل فى أحيان أخرى ، شرائط مسطحة .

وللفرس الشكل نفسه الذى نجده فى فرس الكمنجات السابقة ، ومع ذلك فحيث لم يكن لربابتنا سوى وتر وحيد ، فلم يكن لهذه الفرس سوى فجوة واسعة تتناسب مع عرض الوتر .

ويصنع القوس على النحو الذى جاء عليه قوس الكمنجة العجوز .

ولا تصنع من الخشب من الجسم الرنان سوى الوصلات ، ويبلغ عدد هذه أربعا ، تندمج أو تتداخل فى بعضها البعض على نحو ما نعمل التروس ، أما الجزء العلوى أو الوجه ، وكذلك الجزء السفلى ، فيتشكل كل منهما من ورقة من جلد الغزال ، مشدودة وملصقة فوق الوصلات الأربع ، ووصلتا قمة وقاعدة الجسم الرنان قد صنعنا كما يبدو من خشب السرو القادم من القسطنطينية ، أما وصلتا الجانبين فمن خشب القيقب .

ويصنع العنق والبنجك من خشب الغبيراء* ، أما رؤوس الأوتاد فمن

خشب الورد ، وأما الذيل فمن خشب البقس*** .

* شجر ينمو فى الأحراش ، يستخدم خشبه فى صنع الأثاث .

(المترجم)

(المترجم)

** شجر زينة يزرع لتحديد تخوم الحدائق .

وتؤخذ الأوبار وخافضة الوتر والقدم - فى آلتنا هذه - من الحامات نفسها التى نصنع منها نظيرانها فى الكمنجتين السابقتين ، أى من الحديد . فى حين تكون الفرس من الخشب الأبيض .

ويبلغ الطول الاجمالى للرباب نحو ٩٢١ مم ، ويبلغ سمك الجسم الرنان ، أو عرض الوصلات ، وهما شئ واحد ، نحو ٥٩ مم ، ويبلغ اتساع الوجه أو مشددة التناغم ، وكذلك عرض أسفل الجسم الرنان ، نحو ١٥٩ مم عند القمة و ٢٦٠ مم عند القاعدة ، ويبلغ طول الوصلات الموافقة لهذا وذاك من الطولين السابعين الامتداد نفسه بالتبادل ، ويصل طول الجزء المائل من ناحية اليمين ٢٨٨ مم ، أما الجانب المائل من اليسار فيبلغ طوله ٢٩٠ مم ، أما الوصلات التى توافق هذه الجوانب ، فلها ، بالتبادل أيضا ، الأبعاد نفسها طولاً .

وبدءاً من أسفل العنق ، قريباً من الجسم الرنان ، وحنى قمة البنجك ، يبلغ الامتداد الى ما يقرب من ٤٠٦ مم ، فى حين يكون طول العنق وحده ، بدءاً من الجسم الرنان وحتى الاختناق الذى يسبق البنجك نحو ٢١٧ مم . وينقسم كل هذا الامتداد الطولى ، من مسافة لأخرى مرة بوحدة ، وأخرى باثنين ، وثالثة بنلانة تقوب دائرية تستخدم فى تحديد ملمس الأنغام . ويبلغ طول خافضة الوتر الى ٥٤ مم بدءاً من الاختناق الذى يرى بين العنق والبنجك .

ويمتد طول قصبه أو ساق القدم الحديدية للآلة الى ما وراء الجسم حتى يبلغ ١٧٤ مم . أما بقية الأجزاء والأطوال الأخرى للرباب فلا تستحق عناء الإشارة إليها ، أو أنها تماثل نظيراتها فى آلات الكمان المصرية .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB الشكل رقم ١١ .

المبحث الثالث

حول الائتلاف النغمى للرباب

وحول مساحة أو مدى نغماته

الغرض المبدئى من هذه الآلة الموسيقية

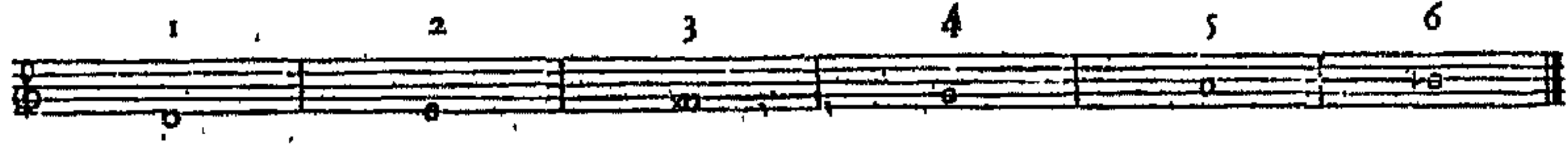
كانت المذكرات التى دونها عن آلة الرباب ذات الوترين ضمن مجموعة المذكرات التى فقدناها ، ولسنا نتذكر ما هو الائتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية ، وقد يكون هو الائتلاف نفسه الذى يتحدث عنه لابورد حينما خلط ما بين الرباب والكمنجة ، والذى كانت نغماته مدوزنة ، طبقا لما يذكر ، على الثلاثية الكبيرة بين هذا الوتر وذاك ، لكن هذا ، فيما يبدو لنا ، مناقض لمبادئ الموسيقى العربية التى لا تتقبل الثلاثية قط ضمن التناغمات التى ينبغى أن يشتمل عايتها أى ائتلاف نغمى ، اذ تقوم - أى هذه المبادئ على الأسس التى كانت تنهض عليها الموسيقى الاغريقية . ولسوف يكون بالملل ، بعيدا عن المعقول أن نفترض بأن الموسيقيين العرب قد اختاروا عمدا ، وعلى وجه الدقة ، نغمتين لا يتوافقان معا قط ، فى نظامهم الموسيقى ، كى يشكلوا منهما الائتلاف النغمى لواحدة من آلاهم الموسيقية . لا سيما حين يكون دورها مقصورا على مصاحبة الصوت البشرى عند الغنا أو عند انشاد الروايات الشعرية .

وتكاد تكون آلة الرباب وحيدة الوتر ، التى حملناها معنا من مصر ، والتى رسمت وحفرت فى اللوحة BB ، الشكل ٢ ، والتى نراها تحت ناظرنا الآن ، على حالتها المبدئية ، وهذا احتمال ، ذلك أن القصد المنشود من هذه الآلة لا يتطلب منها أن تكون أشد من ذلك تعقيدا ، وهى مدوزنة

فى مقام أو نغم رى Ré ، من غليظ التينور أو من وسط نغمة الغليظ (وهو الوتر الثانى فى الآلات الوترية) . وتوافق هذه النغمة ، فى النظام الموسيقى عند العرب مقام الرست ، وهو أساس هذا النظام ، كما توافق هذه النغمة أشد النغمات غلظة فى المقام الدورى عند الاغريق ، أول وأقدم كافة مقامات الموسيقى الاغريقية ، والمقام الأساسى لكل المقامات الأخرى . وقد كان ينظر الى هذه النغمة عند اللاتين ، وعندنا نحن كذلك حتى وقت الاصلاح الذى قام به جى أرزو ، باعتبارها نغمة القرار للمقام الدورى كما لا يزال نحن ، بدورنا ، نعتبرها كذلك فى ترتيباتنا الكنسية ، التى تعد موسيقانا الأولى .

أما مساحة النغمات التى يستطيع المرء أن يحصل عليها من الرباب عند العزف عليها عند نقطة الملمس وحده ، فهى السداسية الصغيرة ، أو لعل القوم قد اكتفوا على الدوام بمدى خماسية أو أنهم ، على الأقل ، قد التزموا بذلك ، وهذه النغمات ، وقد سبق لنا قول ذلك ، قد تم تحديدها والاشارة اليها فوق ملمس العنق عن طريق الثقوب الدائرية الشكل ، وتتوافق نغمة الافتتاح (à vide) مع النغمة رى Ré ، فاذا وضعنا الاصبع فوق منتصف الفاصلة الثانية نحصل على النغمة مى mi ، واذا وضعناه فوق منتصف الفاصلة الثالثة حصلنا على النغمة فا fa ، واذا وضعناه فوق الفاصلة الرابعة يردد الوتر النغمة سول sol ، أما اذا وضع الاصبع فوق الفاصلة الخامسة فسنستمع الى النغمة لا la ، وأخيرا فاذا وضع الاصبع الى ما وراء الثقوب الدائرية الأخيرة ، فستكون النغمة التى نحصل عليها هى النغمة سى si ، وقد أشرنا بالأرقام (١) الى كل واحدة من النغمات التى تكونها هذه الخطوط المستديرة بالاسم الذى حددناه ، والتى نحصل عليها اذا ما وضعنا الاصبع عند هذه الحانة أو تلك : فالرقم 1

يقابل خانة النغمة ري Ré ، والرقم 2 يقابل خانة النغمة مي mi
والرقم 3 يقابل خانة فا x و 4 يقابل النغمة سول Sol و 5 يوافق
لا la أما رقم 6 فيوافق النغمة سي si .



ومع ذلك ، فحيث يقتصر دور هذه الآلة على مصاحبة صوت الشعراء
والرواة والرابسود^{*} عند الانشاد الشعري ، فإن الفاصلة السادسة ليست
ضرورية في هذا النوع من الانشاد الشعري أو الرواية الشعرية ، ومن
المعروف ان الأقدمين كانت لديهم قواعد تصف وتحدد مدى ومساحة النغمات
التي لأبد أن يمر بها الصوت البشرى عند الانشاد الخطابي^(٢) وكذلك عند
انشاد الملاحم الشعرية^(٣) . وأول وأهم هذه القواعد ، طبقا لما يذكره
دينيس داليكارناس هي أنه لا ينبغي للصوت البشرى أن يعلو فوق الخماسية
ولا أن ينخفض الى ما دونها ، اذ يقول : « ان ميلودي الخطابة ينحصر عادة
في فاصلة واحدة تسمى ديابنته أى خماسية ، بمعنى انه لا يحق له أن
يعلو الى ما وراء ثلاثة مقامات ونصف المقام باتجاه الحاد ، ولا ينبغي له أن
ينخفض الى ما دون هذه الفاصلة »^(٤) . وهكذا ، وكما سبق أن لاحظنا أكثر
من مرة ، فحيث أننا لا نزال نتعرف على آثار بعينها لكثير من الممارسات
القديمة التي ظلت سارية هناك حتى اليوم بفعل لامبالاة المصريين ، وبفعل
تعلقهم العنيد بعاداتهم القديمة ، وكذلك بفعل ابتعادهم الشديد ونفورهم
من كل ضرب من ضروب التجديد ، وحيث أن ثبات المصريين الذي لا يتزعزع
لم تضعفه قط كافة المساويء التي تسربت اليهم ، بحيث يبدو ثباتهم هذا
شبيها بسد صمد لكافة الضغوط العنيفه والماندفة التي يقوم بها سيل بلغ حا

* راوية محترف للقصاصد الملحمية قديما ، أما الرابسودي أو
الرابسودة فهي القصيدة الملحمية التي كان يتم انشادها (المترجم) .

الفيض ، فقد أمكنهم أن يحتفظوا وأن يبقوا على العدد الكبير من عاداتهم فى منأى عن كل التغييرات ، وبالرغم منها ، تلك التغييرات التى أدت إليها ، والى أن تفعل ما فعلته فى وجه مصر ، تلك الثورات أو التطورات العنيفة التى جرت هناك ، فان علينا أن نصدق اذن أن السلوك الذى كان معروفا منذ العصور البالفة القدم ، عند الاغريق ، والذى لم يعد موجودا اليوم ، الأ فى مصر ، لا يمكنه أن يظل هناك طيلة هذه القرون المتعاقبة بفعل غريزة التعود وحدها لو أن مبادئ هذا السلوك كانت قد اندثرت بشكل تام ، ومع ذلك ، فكل شىء يذكرنا ، وكل شىء يشهد كذلك على أنه ان لم يكن بمعرفة المصريين المحدثين اليوم لهذه المبادئ ، فعلى الأقل بوجود الوسائل التى استخدمت فى الماضى والتى لا يزال بالامكان الافادة منها فى تحديد استخداماتها ، وهو الأمر الذى أدى الى دوام ممارستها حتى اليوم فى مصر . ومنل هذه الشهادة نجدها اليوم ، بلا مرأى ، فى آلة الرباب ، تلك التى يقتصر دورها على تحديد المدى الذى وضعه الأقدمون للانشاد الخطابى ولانشاد الملاحم الشعرية ، ما دام استخدام هذه الآلة لا يزال مقصورا على مصاحبة رواة الملاحم والشعراء حين ينشدون أشعارهم (واهمال بقية ادكانياتها النغمية) . وهكذا تكون الرباب فى الواقع « توناريون » حقة ، كما يبرهن الغرض الذى تستخدم اليوم فيه على أن الغاية المبدئية من وراثها هى مساندة واطالة مدى الصوت البشرى ، وكذا الإبقاء عليه داخل الأطر التى حددتها المبادئ الموروثة .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١١ .
(٢) هكذا كان الاغريق الأقدمون واللاتين يطلقون على ممارسة قواعد الرابسودة ، وهو ما نسميه نحن اليوم بنبرة الصوت . وكلمة نبرة accent كلمة مركبة من كلمتين لاتينيتين تعنيان معا : من أجل أو بقصد الغناء ، وعلى غرار كلمة بروزودي Prosodie ، المكونة هي الأخرى من كلمتين يونانيتين تعنيان الشيء ذاته . ذلك أن البروزودي ، لم تكن تعنى الا ما له علاقة بطريقة رفع أو خفض الصوت أثناء القاء الخطاب ، وقد كانت كما يدل على ذلك اسمها - فن اخراج وتعديل نغمات أو نبرات الصوت أثناء الحديث ، وذلك لجعله ضربا من ضروب الانشاد ، أى باعطائه التعبير المقنع ، لكن قواعد هذا البروزودي قد عفا عليها الزمن ، وبنوسيت كلية أو لم يعد معترفا بها بيننا ، أما المدلول الذى نعطيه حاليا لكلمة بروزودي Prosodie فليس له أية علاقة بالمعنى الاشتقاقى لهذه الكلمة ، ولا بالفكرة التى كان يربطها بها الأقدمون . ويقول داليكارناس « ان الخطابة ضرب من الموسيقى ، ولا يختلف فن الخطاب عن غناء أو انشاد الآلات الموسيقية الا عن طريق المدى أو المساحة ولكن ليس فى مدى أو مساحة النغمات ، وانما فى صفاتها ، ذلك أن للخطاب كذلك هارمونيته وايقاعه ، وجمالياته وتعبيراته ، وتحولاته أو انتقالاته ، وليس هناك من يشك فى أن حاسة السمع لا تجد ما يغريها على الاصغاء الا حينما يجذبها ، فى وقت معا ، الهارمونى ، والايقاع ، والتبدل أو الانتقال ، وأنها لا تستطيع ، فوق كل شيء ، الا كل ما هو جميل » .

ويقول أرسطو : « ان الفصاحة تعنى أن يعرف المرء كيف يغير من نبرات أو نغمات صوتيه ، طبقا للاحساس الذى يريد أن يوحى به ، وكيف يستطيع ، اذا ما لزم الأمر ، أن يمنحه القوة أو أن يلطف منه أو أن يقف به موقفا وسطا ، وكيف ينبغي له أن يستخدم النغمات سواء الحادة أو الغليظة أو التى توجد فيما بينهما ، وأن يعرف أية ايقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه ، ذلك أن هناك ثلاثة أمور تجدر ملاحظتها ، المساحة أو المدى ، والهارمونى ، والايقاع ، وهذا ما يكتب الفوز فى مضمار السباق » [أرسطو ، البلاغة ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول] .

(٣) يوضح أرسطوكسين Aristoscène فى هارمونياته ، وأريستيد كنتيليان ، Aristide - Quintilien فى دراسته عن الموسيقى ما يعنيه الانشاد الخطابى ، والانشاد الشعرى ، والانشاد أو الغناء الموسيقى ، ويمكن الرجوع الى هذين المؤلفين حول هذه النقطة التى لا يتاح لنا الخوض فيها بعمق هنا ، كذلك فنحن نحيل ، فى هذا الصدد الى المقالة التى اقتبسها

فوتئوس · Photius في مؤلفه Myriobiblon ، نقلا عن بروكلوس ' Proclus
والتي عنوانها :

Procli chrestomáthia, seu laudabilia de re Poetica, pag. 982 grec et
lat. Rothomagi, 1653

وسوف نجد في هذه المؤلفات كل ما يتصل بالأنواع المختلفة من
الإنشاد الخطابي والشعري ، معالجا بقدر يتساوى مع توسعه في ترتيبه
ووضوحه ، كذلك يمكننا أن نقرأ الفصلين الثاني والثالث من الكتاب
الرابع عشر من مآدبة الفلاسفة Deipnosophistes لأثينا يوس Athenée ،
وكذلك جوليوس بوللو كس Julius Pollux في مؤلفه ' onomast ،
الكتاب الرابع عشر ، وقد جمعنا كل هذه المصادر الى كثير غيرها في مؤلفنا
الذي عنوانه :

Recherche sur l'analogie de la musique et des arts qui ont pour objet
l'imitation du langage, Paris, de l'Imprimerie Impériale, 1807, 2 vol.
grand in 80.

أى : بحث حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التي تتخذ من
المحاكاة اللغوية (أو الصوتية) موضوعا لها .

(٤) دينيس هاليكاناس ، المرجع السابق .

الفصل الثالث عشر

سَمَوَاتِ الْكَوْنِ وَالْأَرْضِ وَالْقِيَامَةِ لِلَّهِ يُبْدِيهِ

المبحث الأول

حول الطرق المتباينة للفظ وكتابة اسم هذه الآلة ، وحول التشابه التام البادى فيما بين الكيصار والقيثارة التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارد - الوصف الاجمالى للكيصار ، طريقة العزف عليها - فيم كانت اقيثارة تستخدم فيما مضى - الضرر الذى لحق بفن N الموسيقى منذ أهملت هذه الآلة الموسيقية - انهيار سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت

لم نضع الكيصار Kissar ضمن قائمة الآلات الموسيقية العربية الا لأنها الآلة الوحيدة من آلات الأثيوبيين ، ومن الآلات الخاصة بشعوب أواسط أفريقيا ، التى رأيناها فى مصر ، والنى تزودنا بواحدة منها ، ولهذا فقد عانينا بما فيه الكفاية من العثور على شخص يمكنه أن يبيعنا اياها ، وليس السبب هو ندرة هذا النوع من الآلات الموسيقية فى مصر ، فمن المؤلف والشائع ، عكس ذلك ، أن نرى الأثيوبيين والبرابرة ، وقد حملوها معهم عند حضورهم من بلادهم الى القاهرة ، كى يستقروا هناك ، بوابين أو حراسا للمحال .

وقد أطلقنا على هذه الآلة اسم كيصار اذ كان الأثيوبى الذى زودنا بها يسميها على هذا النحو ، وقد كان هو نفسه كذلك أبرع من سمعناهم يعزفون عليها(١) . ويطلق النوبيون الذين يقطنون ، هنا وهناك ، حول الجندل الأول ، على هذه الآلة اسم كسر أو كصر ، ويسميها آخرون باسم كصرة ، كما تسمى هذه الآلة فى بعض مناطق أخرى من النوبة جيزركه

أو غير ذلك ، وحيث أن لكل ممن لفظوا هذا الاسم أمامنا لهجته الخاصة ، وحيث أن هذه اللهجة ليست مما يكتب قط ، كما هو حال لهجة بعض المناطق في فرنسا وأن عددا ضئيلا من أبناء النوبة هم فقط الذين يعرفون الكتابة ، فإننا لم نتبين الشكل الهجائي الصحيح لهذه الكلمة ، أما لابورد Laborde ، الذى اتبع النطق التركى عند كتابته لأسماء الآلات الشرقية التى قام بوصفها ورسمها فى دراسه عن الموسيقى ، فكتب اسم هذه الآلة على نحو مخالف لما كتبناه نحن ، فقد كتبها هو : كصر Kussir . ويشير المصريون الى هذه الآلة باسم القيثارة البربرية أى جيتار البرابرة . وفى الترجمة العربية للكتاب المقدس ، والمنشورة فى التوراة متعددة اللغات ، تحول الاسم الذى كان الاغريق قد ترجموه ولفظوه كيثارا Kithara ، باعطائهم حرف ثا (ث) القيمة أو النطق نفسه الذى يعطيه الانجليز لحرفى Th ، أى ذلك النطق الذى يقف موقفا وسطا بين حرفى السين والذال (S و Z)] وهو حرف الثاء عندنا [- تحول ذلك الاسم فى العربية الى قيثارة ، وهى كلمة يلفظ فيها حرف الثاء (العربى) كمقابل للحرف (ث) عند اليونانيين المحدثين ، وهكذا يغدو طبيعيا أن يكون هذا هو الاسم نفسه الذى يلفظه الأثيوبيون كيصار أو كيثار ، وهو ما يطلقونه على قيثارتهم .

ومع ذلك فما لا جدال فيه أن هذه الآلة لا تشبه قط تلك التى أسميناها نحن بالجيثار ، فهى قيثارة حقيقية ، تنتسب فيما يبدو ، ببساطة بنيتها المتناحية ، وبالطريقة الحسنة والبدائية التى صنعت بها ، الى القرون الأولى التى ابتكرت فيها هذه الآلة ، وبرغم ذلك فلا تنقص الرشاقة شكلها ، بل ان ما يدعو الى الغرابة ، وينير الفضول فى الوقت نفسه ، هو أن هذه القيثارة تشبه على وجه الدقة ، تلك التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارذ والتي نسب فيه اختراع هذه الآلة الى هذا الاله .

وحتى يكون بالامكان أن نحكم بسهولة أكبر فيما يصل بهذا الشابه،
فسنقوم بإيراد وصف قيثارة هوميروس ، كما يصفها صاحبها ، ثم نقوم بعد
ذلك بوصف قيثارة البرابرة ، فقد رأى عطار ، فيما يروى هوميروس ،
قريبا من مسكنه سلحفاة كانت نتقدم نحوه منمهله ، وهى ترعى العشب
النضير ، فتأملها مبتهجا ، وعندئذ خطرت له فكرة أن يصطنع من هذه شيئا
نافعا ، متخيلا فى الوقت نفسه المزايا التى يمكنها أن تنجم عن ذلك ، فحملها
على الفور الى بيته ، آخذا اياها بين يديه ، وحين أفرغ درقتها ، ونظفها ،
كساها بقطعة من الجلد ، ولف حولها عروق أو أعصاب نور(٢) ، ثم أدخل
اليها رافعين ، ربط بينهما بنير ، ثم شد عليها سبعة أوتار رنانة(٣) أخذها
من معى خروف ، وحين أتم عمله ، أمسك بهذه **اللعبة اللطيفة**(٤) وسعى لارنان
جزء من الأوتار بالريشة (البلكتروم) ، لامسا الجزء الآخر من قيثارته بوقار ،
ثم نرتم على الفور بأغنية بالغة الجمال والروعة .

وفى واقع الأمر فان الكيصار أو القيثارة الأنيوبية لم تتكون قط من
درقة سلحفاة ، فقد لا يكون هذا الحيوان شائعا فى أثيوبيا بالقدر الكافى
ليسهل على عامة الناس التزود بدرقاته ، ولذلك فقد أحلوا محله - ببساطة -
طاسا من الخشب . وبايجاز شديد فان بقية أوصاف هوميروس يمكنها أن
تنطبق ، فى كل جوانبها ، على وجه التقريب ، على الكيصار الأنيوبية ، فهذه
الطاس الخشبية A ، والتى أحلوها محل درقة السلحفاة ، مكسوة بالمنل
بقطعة من الجلد(٥) ، ومضمومة من كل جوانبها بعصب ثور(٦) ، وأدخلت
اليها رافعتان هما B ، C (٧) ، مرتتا من طرف لآخر من الجلد حتى أسفل
هذه الطاس متخذة شكل Ω ، ومن هناك ترتفعان متفرعتين حتى علو
بعينه ، ثم تمضيان لتنفرسا من طرفيهما ، كل طرف فى واحد من طرفى
النير أو العارضة ، الموافق له .

فقد بدأ الأتيوبي الذي كان يعزف أمامنا على هذه القيثارة ، يداعب أوتارها بريشته ، ثم أخذ يدندن مع نقر الأوتار بيده اليسرى ، وفى النهاية بدأ الغناء ، وهو يواصل على الدوام نقر الأوتار والتوقيع عليها بريشة العزف .
وإد كنا أكثر انشغالا بالذكريات الطيبة التى أثارته هذه الآلة فينا ،
بأكثر مما كنا نلقى بالا للغناء الطفولى الساذج لرجلنا الأتيوبي(١١) ، فقد
انتقلنا بأرواحنا الى هذه الأزمنة البطولية ، حين كان تلاميذ أورفيوس
وديمودوكس وفيميوس وترباندر يزواجون نبرات أصواتهم الرجولية والنشطة
بنغمات الطرب التى ترددها أوتار القيثارة العذبة ، متغنين بمعجزات الطبيعة،
ومآثر الآلهة ، وفضائل الملوك ، وروائع الأعمال التى قام بها الأبطال
والاكتشافات النافعة التى أنجزها العباقرة من بنى الانسان ، والتقدم الذى
أحرزه العلماء الذين يوسعون آفاق العلوم(١٢) ، ويعلمون الشعوب ، ويعرفون
كل امرئ بواجبانه ، وينبرون فى كل القلوب محبة الخير ، والرغبة فى التميز
ببعض الأعمال النافعة والجميلة . ولم يكن بمقدور النغمات التى كانت تدق
فى آذاننا أن تصرف عن مخيلتنا آلاف الافكار التى كانت تتعاقب فى الذهن
وتستبقينا فى اسار أحلام قاتمة تبعت على الأسى ، وقلنا لأنفسنا ، فى قرارة
أنفسنا ، فيما مضى ، فى تلك العصور الخوالى ، حين كان كل الشعراء
منشدين وكل المنشدين شعراء ، وحين كانت القيثارة آلة بالغة الأهمية ،
من كان يتجاسر ، كائنا من يكون ، على أن يكب على استلهاهم عبقريته دون
هذه الآلة ، ذلك أن الشاعر - الموسيقى لم يكن ليفونه قط ، من قبل أن
ينشد أو يتغنى بأبياته ، أن يعكف على مشورة ذلك الائتلاف النغمى الرائع
لقيثارته ، هذا التناغم الهارمونى الذى لم تتحدد نغماته الا بعد سلسلة طويلة
من الملاحظات والتجارب المتضاعفة ، على مدار قرون عدة ، والذى محصت
دقتها ، وكرست فوائدها ، بفعل أكثر النتائج توفيقا وأكبرها خصوبة

فمن طريق مداعبة الأونار(١٣) ، وترا بعد وتر ، كان الفسار اليفظ ينجح فى الوصول الى الامسك بالنغم أو المقام المناسب ، والى التغييرات فى المقام التى تناسب الأسلوب الذى يتطلبه موضوعه(١٤) ، وما ان يجد نفسه فى حالة يستطيع معها أن يحتوى خماسية ، وأن ينظمها ، وأن يهدد جموح عبقريته الخلاقة ، كان يبدأ انشاد أغنيائه أو أناشيده المتسامية(١٥) ، وكانت هذه ، على الدوام ، تحظى بانصات يشع احتراماً ، وتسمع بأكر ضروب الاعجاب حماسة ويعظة ، كانت نفذ الى الروح متخاله الأحاسيس والمتاعر ، فتملؤها بأكر الانفعالات نبلا ، كانت بلهب النفوس بحب الفضائل ، ونولد الرغبة لدى الانسان فى أن يكون نافعا ، كما كانت تضع بذور اشتهاء المجد . ولكن وأسفاه ! فكم نأت هذه الأزمان السعيدة عنا ؟ ومن بمقدوره اليوم أن يدوزن قينارة ! فمنذ وقت طويل من قبلنا ، أبت القينارة ، وقد أذرت بها حالة المهانة التى أوصلها اليها الجهل والذوق السقيم ، ومرغب فى الوحل كرامتها النظرة الجديدة من الناس اليها - أبت أن تستجيب للنطلعات الطموح للشعراء والموسيقين ، وبان الشعر والموسيقى ، وقد تخلت عنهما المعونة القادرة التى كانا يحصلان عليها فيما مضى من أنغام هذه الآلة الموسيقية ، خالين من الحيوية ، عاجزين عن التعبير ، وبدلا من الإسمى الدءوب لمحاولة منابرة ، بعيدة عن الادعاء ، يباركها التواضع ، ويتوجها ، فى نهاية الأمر ، النجاح فى غالبية الأحوال ، فان فنان اليوم ، الطائش ، غير الهيب ، والذى لا يشغله سوى تملق غروره الصبيانى بأن يثير دهشة جمهور جاهل سقيم المزاج ، يود أن يأتى بمقدمات موسيقية تصطنع أساسا أو شكلا علميا ، لكنه لا ينجح الا فى اظهار مزيد من عجز عبقريته الهزيلة ، وفى ارهاق خياله العقيم المتبلد بمحاولات هزيلة ، وفى تعذيب كليهما - عبقريته وخياله - بلا جدوى ، لكنه لا يستطيع قط لا أن

يسننير عبقرية ولا أن ببعت الدفء الى خياله ، اذ ليست لهذين من القدرة ما يمكنهما من الاستجابة لتوسلانه اللوح ، فقد ذوب العبقرية بعد أن نات عنها الرعاية ، وسئل الخيال لنقص الممارسة ، فخذل كلاهما رغبة هذا الفنان الدعى ! فأصبح بذلك صورة معبرة عن قولنا الساخرة . بمخض (الجبلى) فلم يلد فى النهاية ، سوى فأر هرريل ، ولقد غزب هذه الغواية ، النى لا تزال تمشى بيننا ، فن الموسيقى حتى فى المناطق النائية ، وفى كل مكان بلغنه ، جعلت من فعالية هذا الفن ، فيما ينصل بخير البشر ، أمرا يكتنفه الريب والشكوك .

وبرغم أن الشهادة الاجماعية لكل الشعوب العديمه تدل على قوة تأثير الموسيقى ، وبرغم أن علماء ذوى جدارة كبيرة ، قد دللوا لدرجة الوضوح ، وعن طريق أملة ملموسة مجسمة (١٦) على ما لهذا التأثير من سطوة على الأحاسيس والروح ، وان هذا الفن لا يزال بعد فاقدًا لاعتباره عندنا ، فما زلنا نصر على الزراية به ، بأن نتركه نهبا لأخطار ممارسة رونيئية عمياء ، خالية من الروح ، ولنزوات ذوق هش ، عجيب على الدوام ، بل ساذ مجاف للصواب وبدلا من أن نفكر فى جعله مفيدا بأن نهيبء له ممارسة أفضل ، وبطبيقات أصوب وتفهم أحسن ، فاننا لا نرجو منه سوى أبسط الأحاسيس ، لقد أوصدنا قلوبنا دونه ، ولم نعد نطمح منه أن يتغلغل فينا حتى الروح .

ومع ذلك فاهمال أو لامبالاة كتلك يمكن الاغضاء عنها عند الشعوب الغارقة فى جهالة بربرية بائسة أمثال أقوام أنيوبيا ، ولكنها تتناقض بشكل قلما يمكن التسامح فيه مع ما للأمم المتحضرة فى أوروبا من معارف وعلوم ، فقد أمكن عناد أو مكابرة أناس ذوى حظ ضئيل من العلم ، صورت لهم العصور القديمة ، المحترمة والزاهرة بالعلم ، على نحو كاذب مخالف للحقيقة ، فى الوقت الذى تكشف لنا فيه هذه العصور نفسها عن أسرارها السامية

أمكن هذا العناد المكابر أن يفاوم حتى اليوم كل البراهين الحقة ، وأن يحول انتباه العامة عن دراسة جادة للموسيقى ، ومع ذلك ، فليس ببعيد ذلك الزمن الذي ستسارع فيه فرنسا بعلاج هذا الإهمال المجحف للموسيقى والضار بسعادتها هي ، ولسوف يتحقق لها من الطموح النبيل ما يجعلها جديرة بالأقدار العظيمة التي يهيئها لها اليوم **بطل*** يبدو وكأن كل صنوف المجد قد ادخرت ، جميعها ، له .

* لا بد أنه يشير هنا إلى نابليون . (المترجم)

هوامش :

(١) أكد لنا القسيس الأحباش أن هذه الآلة في بلادهم وكذلك في كل المناطق داخل افريقيا تعرف باسم **كرار Krar** .

(٢) يمكن تطبيق هذا الوصف على الرسم الذي قدمناه للقيارة الأثيوبية ، اللوحة BB ، الشكلان ١٢ ، ١٣ .

(٣) لا يوجد في قيارسا هذه سوى خمسة أوتار ، ولعلها ننتسب الى نوع كان أصله - ولا بد - سابقا على القيارة التي يصفها هوميروس في النشيد الذي أشرنا اليه ، وذلك طبقا لنظام الاضافات التي نمت الى القيارة الأولية ، تلك التي لم يكن لها في الأصل سوى وتر واحد ، وقد أطلق اسم **هونوكورد** (أى القينارة وحيدة الوتر) على القيارة ننائية الوتر (ديكورد) التي ابتكرها العرب والتي تسبق - بالضرورة - القيارة ثلاثية الأوتار أو القينارة القديمة التي ابتكرها عطارذ المصري ، والتي حدثنا عنها أورفيوس في أناشيده ، وديودور في تاريخه الطبيعي ، ولا بد أن تكون هذه القيثارة الأخيرة ، سابقة على القينارة رباعية الأوتار التي يعد أورفيوس مبكرا لها ، وفي النهاية تكون القيارة الأفريقية ، أو الكيصار ، التي نحن الآن بصدد الحديث عنها سابقة - بحكم طبيعة الأمور ، على القينارة سداسية الأوتار ، كما لا بد أن تكون ، بالتالي ، ذات أصل سابق على القيارة ذات الأوتار السبعة ، التي يتحدث عنها هوميروس .

(٤) تعبير من الشاعر نفسه .

(٥) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١٢ .

(٦) أنظر الشكل رقم ١٣ .

(٧) شرحه .

(٨) توجد كذلك ، كما قيل لنا ، كيصات مزودة بسبعة أوتار ، وبسنة ، وهناك بالمثل ما هو مزود بأقل من خمسة ، وان كنا لم نر هذه الأنواع المتفرقة .

(٩) يستخدم هذا السير كذلك في تمرير الذراع الى الطرف الآخر ، وفي تعليق القينارة الى الكتف الأيسر حين يراد حملها ، وهو ما وصفه تيبول Tibulle بهذه الأبيات عند حديثه عن قينارة أبوللون :

« كان عمل الفن المتميز الذي يبرق بالقيثارة والذهب ، قيثارة صداحة تتدلى من الجزء الأيسر ، وفي البداية حينما كان يأتي ليعزف بريشته العاجية على هذه (القيثارة) أنتج أغاني بهيجة بصوت منغم . ولكن بعد ذلك وجدت

الأصابع (الأنامل) الناطقة مع الصوت فانتجت هذه الكلمات الحلوة بنغمة حزينة » .

[تيبولوس ، كتاب ٣ ، فصيدة ٤]

(١٠) « كان يمسكها بيده اليسرى ، ثم يعزف النغمة بالريشة »

[هوميروس ، نشيد الى عطار ، الأبيات ٤١٨ ، ٤١٩]

(١١) أسرنا الى هذه الاغنيات السى نغنى بمصاحبه الفيارة فى دراسنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، ص ٧٣٨ ، ٧٣٩ [أنظر المجلد النامن من الترجمة العربية] .

(١٢) « أولئك الذين يقوهون بذكر (مآثر) القدامى من الرجال والنساء ، يغنون نشيدا تبتهج به أهم من البشر . لقد عرفوا كيف يقدون الأصوات التى تصدر عن الناس ، وكما قد يقال فان كل شخص يتحدث الى نفسه ، لذلك فان الأنشودة المنظومة تكون موافقة لهم ومناسبة » .

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٥٩ وما بعدها]
واننى لأرجو من فرأوا بحنا حول النمانل القائم بين الموسيقى والفنون السى نتخذ من المحاكاة اللغوية أو الصوتية موضوعا لها ، أن يولوا انباههم لهذين البيتين اللذين يقول فيهما الشاعر :

« ليت لى قيثارة وعودا وقوسا معقوفة ، حتى يمكنى التنبؤ بنصيحة جويتر للبشر ! »

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٣١ وما بعدها]
وقد طور هورانيوس هذه الأفكار فى الأبيات التالية :

« لقد جعل أورفيوس ، لسان حال الآلهة المقدس ، قاطنى الريف والغابات يفرقون من المذابح والحياة المخيفة . فقد روى فى هذا الصدد أنه قد جعل النمر الضارية والأسود المفترسة (مخلوقات) وديعة رقيقة ، وروى كذلك أن أهفيون مؤسس قلعة طيبة قد حرك الصخور بقيثارته ووجهها باغراء توسله حيث شاء . لقد وجدت هذه الحكمة الماهرة فى غابر الزمان ، ألا وهى : فصل العام عن الخاص ، والمقدس عن المدنس ، والابتعاد عن المضاجعة التى لا ضابط لها ، واعطاء الحقوق للأزواج ، وتشبيد الحصون ، ونقش القوانين على الألواح . وهكذا سعت الشهرة وخف المجد لأناشيد الشعراء المقدسين . اذ نجد بعد هؤلاء هوميروس الشهير اللامع وتورتايوس الذى ألهب بأشعاره هشاعر الرجال المحروب . وروى كذلك أن ردود النبوءات القديمة كانت منظومة شعرا ، وهى التى جعلت طريق الحياة واضحا بيتا ، وأن الشاء على الملوك كان يطلب على أنغام الشعر ، وكذا المسابقات الرياضية وجلائل الأعمال . وذلك حتى لا يتطرق الخجل بحال من الأحوال الى قيثارتك الماهرة أيتها الربة ، وأنت أيها الاله المتشد أبوللون » .

[هوراس ، فن الشعر ، البيت ٣٩٠ وما بعده]

(١٣) « ٠٠ لكن العزف على القيثارة أمر يبعث على البهجة ، فقد كان ابن مايا (ميركوريوس) يقف على يسار فويبوس ابوللون ، كما لو كان موضع ثقته ، لكنه ما لبث وبسرعة ، أن عزف على القيثارة بحدته ، وأخذ يبادل معه الغناء . وكان يقتفى أثره في الشدو بصوته العذب : يوحد بين الآلهة الخالدين والارض القائمة المعتمدة ، ساردا الحقائق والأعمال كما كانت منذ البدء . هكذا بعد أن حصل كل منهم على نصيبه طفق يمجّد بأنشودته الربة منيهوسيني كربة تأتي في طليعة الربات » .

[هوميروس ، نشيد الى عطارد ، الأبيات ٤٢٢ وما بعدها]

وليس من الضروري أن نفسر للعلماء معنى هذه الرموزة ، فهم لا يجهلون أن العقل والعبقرية والحكمة والحذر والذاكرة وكل الملكات العملية كان لها عند الأقدمين أسماءها الرمزية ، وكذلك كان الحال بخصوص العناصر . . . وبايجاز بخصوص كل ما يتصل بالعالم الروحي والعالم الفيزيقي ، ومن هنا جاءت هذه اللغة الرمزية أو المجازية ، الزاهده ، والتي لم تكن مفهومة الا من الملقنين (أى المكشوف عنهم أو المطلعين على خفايا الأسرار) والنبي كانت تستخدم لتلفينهم أشياء نتجاوز فهم ومعارف العامة ، والتي كان يحرص على اخفائها .

وفي نفس معاني الأبيات السابقة يقول أوفيدديوس في مسخ الكائنات .
الكتاب الخامس ، البيت ٣٣٨ وما بعده :

« وتختبر كاليوبي بأناملها الأوتار التي تصدر صوتا كالآنين ثم تبدأ في عزف أناشيدها على هذه الأوتار » .

ولأن العيارة كانت تدخر لمصاحبة الغناء أو الأناشيد المخصصة للتعليم ، بشكل أساسي ، فقد كان يقال على سبيل المثال عن رجل لا يستطيع أن يتعلم أى شىء : « انه حمار يستمع الى القيثارة » على نحو ما نقول نحن عن رجل رعديد : « انه خنزير أفزعه صوت النفير » ، ومن هنا من كوميديا الرعديد من تأليف ميناندر :

« حمار يسمع قيثارة ، وخنزير يسمع طبله » .

(١٤) ثبتت أبيات هوميروس ، التي ذكرناها منذ قليل ، أن ما نقوله هنا ، ليس مبالغا فيه قط .

(١٥) « كان هذا الدغل قد جذب اليه الشعراء ، اذ كان مقرا لجمع من وحوش الفلاة ، وفي وسطهم سرب من الطيور ، وعندما اختبرت الأوتار بأناملها وأحست بالنعيمات المتنوعة ، وجدت أنها تصدر أنغاما متباينة حيناً ومتوافقة حيناً آخر ، وبعدها قطعت هذه النغمات بأنشودتها . ان الموسية (ربة الفن) منحدره من صلب جوبيتر ، وكل الموجودات تدعن لملك كبير الآلهة » .

أوفيدديوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب العاشر ، الأبيات ١٤٣ وما بعدها
(١٦)

Samuel Hassenreffer, Monocordon Symbolico-biomanticum, ulmae, 164,
Kircher, Musurgia Universalis ... Romae, 1650.

Al. Georg. Alex, Berr, Schediasma Physicum de viribus mirandis toni
Consoni in movendis affectibus, Wittenbergae, 1672.

D. Georg. Frank de Frankenau, Dissertation de Musica, Lipsiae, 1722.

D. Witch Ablrecht, Tractatus Physicus de effectibus musices in corpore
humano, Lipsiae, 1734.

Col de Villars, Quoestio medica, An melancholicis musica ! 1737.

Jos. L. Roger,

الطبيب بجامعة مونبلييه : دراسة حول تأثير الموسيقى على جسم
الانسان ، ١٨٠٣ P.A. de Lagrange

دراسة عن الموسيقى منظورا اليها في علاقاتها بالطب ، باريس ١٨٠٤
عن مطبعة Didot Jeune

السخ السخ

المبحث الثاني

شكل وخامة وهيئة وأبعاد الكيصار

يتكون الجسم الرنان A للكيصار من طاس مصنوع من خشب القيقب، بشكل ردىء ، ويسمى النوبيون هذا الجزء من الآلة فى لغتهم **جوسا** (١) . ويبلغ طول قطرها من ناحية الفتحة التى سد فوقها الجلد الذى يشكل الوجه أو مشددة النناغم نحو ٢٥٨ مم ، أما قطر الجزء السفلى (٢) فيبلغ ١٣١ مم ، ويوجد وسط هذا الجزء ثقب سببى الاستدارة يحترق كل سمك الخشب ويبلغ عمقه ٢٣ مم ، ويصل اتساع هذا الثقب من الخارج الى ٢٠ مم ، أما من الداخل فلا يزيد عن سبعة ملليمترات .

وتصنع المشددة أو **الوجه** من قطعة من جلد خروف سويت على شكل دائرة (٣) يتناسب شكلها وانساعها مع فتحة الطاس ، وتخرق هذا الجلد ثلاثة ثقوب لعلها تستخدم كمسامع أو شمسات ، وتقع هذه الثقوب الملاته على خط واحد ، أحدهم فى منتصف المشددة ، والثانى الى اليمين وأما الثالث فيقع الى اليسار ، والثقب الأوسط ينحو نحو الاستدارة ، ويبلغ قطره أربعة عشر ملليمترا ، ويكاد يكون للثقب الأيمن - اذا ما نظرنا الى الآلة من الأمام أى من ناحية المشددة - شكل الرمح ويبلغ طول أكبر قطريه ٤١ مم ويبلغ قطر العرض ٣٢ مم ، ويبعد هذا الثقب عن زميله ثقب الوسط بمسافة تبلغ ٧٠ مم ، أما الثقب الأيسر فبيضى الشكل ، وأكبر فى حجمه قليلا من ثقب الوسط الذى يبعد عنه بمسافة ٦١ مم ، ويبلغ أكبر أقطاره سبعة عشر ملليمترا ، ويبلغ أصغرها خمسة عشر .

ويرجع أن يكون الجلد قد سد فوق الكيصار وهو بعد طازج (أى :
ولما يجف بعد) او أنهم قد حرصوا على عمره فى الماء قبل سده وذلك
أولا : لانه ينكمش (ينكشكتس) عند النعبين الآخرين اللذين اصطنعا فوق
الوجه لسكيل مدخل للرافعين اللتين نمران من طرف لآخر من طرفيه واللذين
يمتد جزء منهما الى اسفل الجسم الرنان ، **وثانيا :** لان الرافعتين عند
امتدادهما الى أسفل جلد المشددة قد أحدسا فيه أترا بدءا من النقب الذى
أدخلنا منه حسي أسفل الجسم الرنان Ω حيث يوجد طرفاهما ، حيث أدى
ضغطهما فوق هذا الجلد الى جعله يجاوز حواف الطاس عند موضعين ،
وثالثا : لأن الجلد الذى يحمل على سمك الرافعتين اللتين نمران من أسفل ،
اذ نراه فوق كل الحط الذى يجناره هاتان الرافعتان ، أكر ارتفاعا عنه فى بنية
سطحه ، واد قد جف وهو على هذه الحال ، فقد بات مليئا بالخطوط (كشكشة) ،
على نحو ما بدلا من أن يظل مستويا ، أى أنه يرتفع بشكل تدريجى بدءا من
الحافة حسي التمدد أو الانتفاخ الذى يحدثه سمك الرافعه ، ولانه ينخفض
قايلا ، بدءا من هذه الرافعه حتى الوسط ، ثم من هذا الوسط حتى التمدد
أو الانفخ الذى يتسبب فى حدونه سمك الرافعة الأخرى ، ليرتفع من جديد ،
ثم يعود ليهبط بدءا من هذه الرافعة حتى الطرف الآخر ، **ورابعا :** لأن ضغط
طرفى كل من الرافعتين فوق الجلد ، عند الطرف الأدنى Ω للجسم الرنان
حين يجعل هذا الجلد ينتوخ من أعلى قليلا فانه لا يعود يغطى ، بشكل دقيق ،
حافة الطاس ، بل انه يصبح عاريا بشكل تام بالقرب من الرافعة الواقعة الى
اليسار ، أما عروق السور المستخدمة فى ضم الجلد والتي توجد ، فضلا عن
ذلك ، الى خارج ، والى أسفل هذه الحافة ، فتوجد بارزة فوق المقدمة ، عند
هذا الموضع .

وفضلا عن النقوب التى أشرنا اليها والتي تخترق المشددة أو الجلد ،
توجد ثقوب أخرى فوق حواف سطحها ، بين مسافة وأخرى . وتخصص هذه

التقوب لتمرير أعصاب السور المستخدمة في ربط الجلد وضمه (٤) . وفي البداية يمر عصب النور من خلال واحد من هذه التقوب ، ويمضى ليربط في عقدة منحركة معقودة في رباط يحيط بمؤخرة الطاس ، ومن هناك يصعد من جديد ثم يعود ليمر من خلال النقبة الأولى ، ثم يمضى ليلحق بالنقبة التالية الذى يمر من خلاله ، من طرف لآخر ، لينزل ويربط مرة أخرى بواسطة عقدة متحركة معقودة في الرباط ، وهكذا دواليك حتى يتم التفافها أو دورانها حول الجلد ، وحيث أن مؤخرة الطاس أشد ضيقا عن بقيته ، وان الرباط المحيط بها ، حين لا يقدر على الصعود من جديد ، يشكل مقاومة للتكات ، بحيث تقوم هذه التكات ، اذا ما أردنا أن نضييق منها ، بضم الجلد بدرجة أكبر ، وكذلك بشده على نحو أكثر متانة .

أما الرافعتان B و C ، فعصوان مستديران من خشب القيقب ، ويصل طول قطر سمك الواحدة منهما نحو ٢٠ مم ، ويبلغ الطول الاجمالي للرافعة اليمنى ٦٥٠ مم بدءا من نهاية الطرف الذى ينتهى بدخوله فى الجسم الرنان ، على شكل Ω حتى الطرف المقابل المغروس فى النبر J ، وأما الطول الاجمالي للرافعة اليسرى ، بدءا من الطرف الذى ينتهى على شكل Ω بعد دخوله الجسم الرنان ، وحتى الطرف المقابل المغروس فى النبر J ، والذى يتجاوز الجزء العلوى منها بس ١٤ مم ، نحو ٦٧٤ مم ، ويبلغ طول الجزء من الرافعة اليمنى الداخلى الى الجسم الرنان والذى يكسو جلد الوجه ، ١٩٥ مم ، فى حين يبلغ طول الجزء من الرافعة اليسرى ، الداخلى فى الجسم الرنان كذلك ، والذى يكسوه بالمثل جلد المشدة ، ١٨٢ مم .

ويصنع النبر J ، كما هو حال الرافعتين ، من قطعة من خشب القيقب ، لكن استدارته غير مكتملة ، كما أنه مسطح بعض الشيء فوق وتحت الطرف الأيسر ، ولعل هذا هو السبب فى أنه قد تشقق عندما أريد احداث

ثقب كان ينبغي أن يدخل فيه طرف الرافعة B في هذا الجانب ، وحتم ضرورة وجود رباط الخيط الذي قربت به قطعنا الجزء المشقوق وضيق عليهما . ويبلغ الطول الكلي لهذه العصا أو النير l نحو ٣٤ مم ، وحيث لا يستوى سمكه في كل امتداده فقد يحق لنا أن نقدر القطر الأوسط من سمكه بخمسة عشر ملليمترا ، كما نقدر أكبر سمك له بثمانية عشر ملليمترا ، وأصغره باتنى عشر .

وهناك خمس حلقات صغيرة O مربوطة الى شرائط صغيرة من تيل مخيط مجذوبة بشكل مشدود للغاية حول النير r ، وتشغل الثلث التاني من طول النير ، حيث تتوزع على مسافات تكاد تكون متساوية ، وتستخدم هذه الحلقات في التدحرج فوق الأوتار التي كان يحتمل لها أن تنزلق لو أنها حملت فوق الخشب ، وذلك حتى نمكن الأوتار من أن تظل مشدودة بشكل أكبر ، وأن تكون أقل عرضة للارتخاء ، فهي تتشابك عندما تلف عن طريق الحلقة المتحركة ، ولكي تركيب الأوتار على هذا النحو ينبت النير في الموضع الذي نوجد به الحلقات ، وطبقا لما ان كان يراد تركيب هذا الوتر أو ذاك ، نتكىء بالاصبع فوق الحلقة التي يلتف حولها هذا الوتر ، ومع الدوران بهذه الحلقة ، يلتف الوتر عليها في ذات الوقت ، وبهذه الطريقة يتم شده ، ويزيد اشتداده كلما زدنا من مرات دورانه حول الحلقة .

ولأن هذه الطريقة في تركيب وشد أوتار القيثارة لم تكن معروفة فلم يكن هناك حتى اليوم من يستطيع أن يفسر بطريقة ملائمة حركة الموصات (ربات الفنون) اللائي رسمن ، في بعض الأشكال (٥) ممسكات بالقيثارة باليد اليمنى من إحدى رافعتيها ، وقابضات باليد الأخرى على النر ، كما قلنا ، بقصد تركيب الأوتار . وقد زعم بعض ، تفسيراً لهذا الوضع الذي اتخذته ربات الفنون ، أن هؤلاء الموصات كن يمسكن قيثارتهم بيد ويسندنها

باليدي الأخرى ، ولكن ماذا تراه كان القصد من وراء فعل كهذا ؟ هلمست
القينارة بالآلة الثقيلة الوزن لحد يحاج معه من يمسك بها لاستخدام قوة
يديه الاثنتين ، وبالتالي فستكون هذه الفكرة من جانب الفنان الاغريقي ،
فكرة خرقاء لا نجد لها قط ميلا فى التكوينات الاغريقية المنتمية الى زمان
ضارب فى القدم ، وتكفى هذه الأفكار وحدها كى تجعلنا على يقين بأن مثل
هذا التفسير خاص ، وأن من قالوا به لم يعرفوا الدافع الحقيقى من وراء هذا
الوضع ، ولكننا ، اذا ما تأملنا الحيوية التى تجذب بها هؤلاء الموصات النير الذى
يقبضن عليه ، والانتباه الذى يولونه لهذه اليد ، وعندما نتأمل ، فوق ذلك
كيف أن الأوتار مربوطة حول هذا النير ، فلا بد أن نستخلص أن لحركتهن
غاية أخرى ، ليست بحال ، دعم أو مساندة القينارة ، ومن اليسير أن نتخيل
أن هؤلاء الموصات كن يركبن الوتر ويضبطن ايقاعه . اما وقد عرفنا الآن ،
أنه على هذا النحو تتركب أوتار هذه الآلة فيبدو لنا أن حركة ربات الفنون
هذه قد تم تفسيرها بطريقة تنضح خطأ وسوء فهم لأشكال الموصات التى تحدثنا
عنها . ولعل هذه الأشكال قد كانت ، بالنسبة للأقدمين ، رموزا فلسفية
كانت تذكر بالملاحظات والتجارب الكثيرة التى سبقت اكتشاف المبدأ
الهارمونى الذى ينهض عليه الائتلاف النغمى للقينارة ، هذا المبدأ الذى غدا
أساسا لفن الموسيقى ، ذلك أن الموصات لسن شيئا آخر سوى صورة مجازية
للملاحظة والتأمل والتجريب التى سبقت اكتشاف الفنون ، ولهذا فقد أطلق
على أم الموصات اسم **منيموزين Mnémosyne** أى تلك التى تحفظ أو نحتفظ
بالذاكرة وتورثها (من جيل لآخر) ، كما أطلق على أقدم ثلاث موصات
أسماء : **منيمة Mnêmê** بمعنى **الذاكرة** ، **وايدي Aodê** بمعنى **الغناء** ،
و **ميليتيه Meletê** وتعنى هذه **التأمل** .

هوامش :

- (١) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ١٢ ، ١٣ .
- (٢) أنظر الشكل ١٣ .
- (٣) أنظر الشكل ١٢ .
- (٤) اللوحة نفسها ، الشكل ١٣ .
- (٥) أنظر في روائع أعمال العصور القديمة التي قام برسمها برنار بيكار Bernard Picard والتي نشرها :

M. Poncelin de la Roche — Tilkac, 2 vol. infolio, Paris, 1764, Tome 1er, page 39.

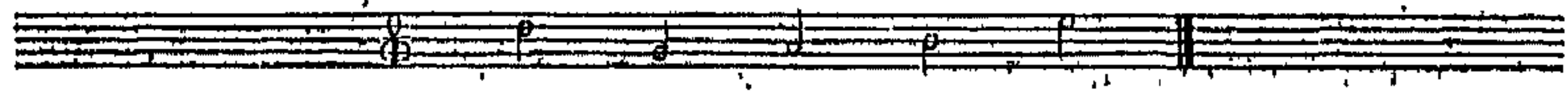
رسما لتمثال اغريقي بالغ القدم ، يمثل واحدة من ربّات الفنون ، ممسكة بقيثارتها ، وفي المجلد الثاني من المؤلف نفسه ، ربة أخرى تمسك كذلك بقيثارتها .

المبحث الثالث

الاثنلاف النغمى الفريد للكيسار ، المبدأ الهارمونى
الذى يقوم عليه هذا الاثنلاف ، مساحات النغمات
ومعيارها ، خاصيات الفواصل التى تشكلها هذه
النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة

قد يخيل للمرء ، للوهلة الأولى ، أن الاثنلاف النغمى أو سلم نغمات
الكيسار هو ضرب من ضروب النزوة أو المصادفة ، فليست هناك أوهى
علاقة بين هذا الاثنلاف وبين نظيره فى آلاتنا الموسيقية الأوروبية ، بل انه
- حتى - يختلف عن متيله فى آلات الموسيقى التى يستخدمها الشرقيون ،
كما يبدو - فى الوقت نفسه - بعيدا ، كلية ، عن النظام الهارمونى فى
الموسيقى القديمة ، وأخيرا فانه يفصح عن نفسه داخل نظام فريد ، قد يغرى
بأن ننظر اليه باعتباره ضربا من الفوضى والخروج عن كل نظام - وهذا
بالضبط ما حدث لنا .

فى المرة الأولى التى واثتنا فيها الفرصة لتفحص هذه الآلة ، وداعبنا
فيها أوتارها ، وجدناها مدوزنة على النحو التالى :



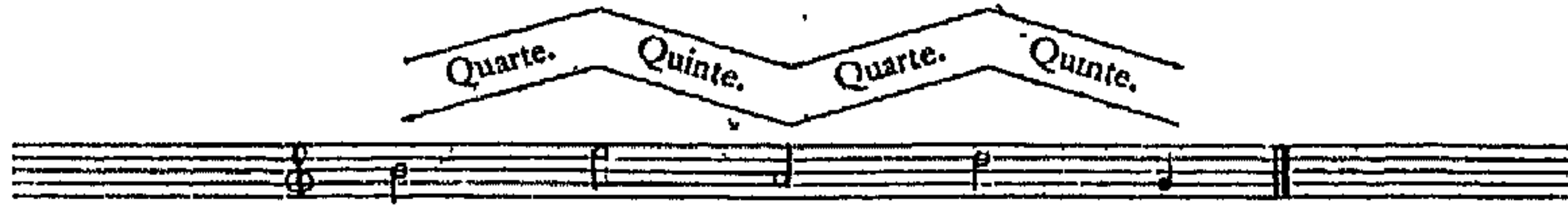
ولذلك فقد اعتقدنا أنه يستحيل أن يكون هذا هو سلمها النغمى
وأن رجلنا الأيوبى ، قد اكتفى بحسن نية ، ودون أن يلقي للأمر أهمية كبيرة ،
بأن شد الأوتار حتى بلغت قدرا من المرونة يكفيها كى تقاوم حركة العزف ،
ولكى تتردد وترنن بشكل متميز واضح ، دون أن يشغل باله ، لأكثر

مما ينبغي ، بأن يرتب النغمات فيما بينها ، ومع ذلك ، فلكي نتيقن من الأمر ، فقد استخدمنا الطريقة نفسها التي انبعناها مع خادم قنصل البندقية في الاسكندرية ففككنا كل الأوتار ، على غير ارادة أو رضى من رجلنا النوبى ، وطلبنا اليه أن يعيد تركيبها . ولم نكن قد عرفناه بغايتنا ، ولم يستطع هو أن يحدسها ، لذلك فقد كان طبيعياً أن يصدمه سلوكنا ، كنا قد دعوناه ليعزف على آله أمامنا ، وحين تهيأ للبدء ، بعد أن أبدى الكثير والكثير من الاعتراضات والتمنع ، اما بفعل الخجل ، واما لفرط احساس بالكرامة ، ومع ذلك ، ففي اللحظة التي قر فيها قراره على العزف فككنا السلم النغمى لآله ؛ ثم طلبنا اليه ان يعيد دوزنتها ، فبدا له الأمر فى مجمله عزيزا على التصديق بعيدا عن العقل ، حتى ظن أنا نسخر منه ، وحلت اللحظة التي وجدناه فيها يضع آله فوق كتفه متهيئا للانصراف ، ومع ذلك فقد توصلنا الى تهدئة غضبه بأن منحناه بعضاً من قطع المدينى ، وبدا عليه الرضا عندما قلنا له ان ذلك لتعويضه عن بعض التعب الذى سببناه له ، ولعله لم يكن ليغضب لو أننا قمنا بفك أوتار قيثارته مرة أخرى ، ثم دفعنا له الثمن نفسه ، وباختصار ، فلقد أعاد دوزنة آله على الشكل الذى كانت عليه فى البداية ، فركب الأوتار فى نفس المقام الذى وجدناها مدوزنة عليه ، وأيقنا أنها ليست النزوة ولا الصدفة هما اللتان أدتا الى ترتيب الأوتار على النحو الذى انتهينا من بيانه ، وانما الأمر ، هنا ، عكس ذلك ، أمر ائتلاف نغمى موروث ، ومحدد بعناية ودقة .

ولقد ظللنا لسنوات عدة ، دون أن يجول بخاطرنا أنا عاثرون على المبدأ الهارمونى الذى تأسس هذا السلم النغمى على أساسه ، بل لقد كنا أبعد من أن نفطن الى أن ترتيباً للنغمات ، بمنل هذه الغرابة والشذوذ يمكنه أن يتأسس على مبدأ ما ، وأن نرتاب بشكل خاص ، فى أنه قائم على المبدأ

الذى يشكل قاعدة لنظام الهارمونية للموسيقى القديمة ، بل كذلك ،
لموسيقانا نفسها . ومع ذلك فقد كنا مرغمين للعودة الى هذا السلم النغمي
الذى كانت غرابته الفائقة تسنير اهتمامنا دون انقطاع ، وكما لو كان الأمر
قد تم على الرغم منا ، فقد واثنا رغبة عابرة ذات يوم لم نقصد اليها ،
لان نحاول ما ان كان بمقدورنا أن نكشف عن النظام الهارموني للنغمات
التي يتألف على أساسها سلم أنغام هذه الآلة ، قائلين لأنفسنا : ما دام هذا
السلم النغمي قد تحدد على هذا النحو ، وما دام - هو - ثمرة لتفكير طويل ،
فلا بد أن يكون ترتيب نغماته بالضرورة متسقا مع مبدأ ما ، وصادرا عنه ،
وحيث لا يمكن انسان أن يتصور منهجا أبسط وأكثر طبيعية من ذلك الذى
كان الأقدمون يستخدمونه ، والذى نستخدمه نحن أيضا ، ولكن بشكل
عكسى ، فقد قمنا بتطبيق هذا المنهج على نغمات هذه الآلة ، فرتبنا من بين
تلك التى تشكل فيما بينها رباعية تامة ، فحققت هذه المحاولة الأولى كل
آمالنا ، وأعطتنا التقدم الهارموني التالى ، وهو الذى قد جاء بالغ الانتظام ،
ومطابقا بدقة لمبادئ الموسيقيين ، القديمة والحديثة على حد سواء .

مثال



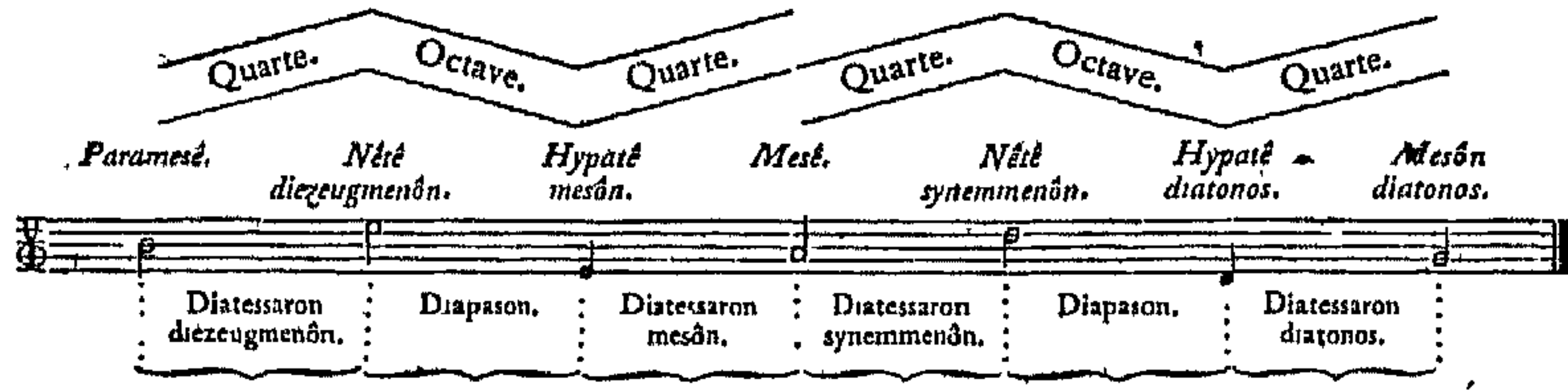
وأشرنا بالأسود الى نغمة سول التى ليس لها هنا قط رباعيتها
المقابلة حيب بجىء النغمة الخامسة ، فى هذا الائتلاف .

ومع ذلك ، فمع افتراض أن هذا السلم ناتج عن النظام المتبع فى
الموسيقى القديمة [أى اذا لم يكن هناك ما يشير الى امكانية انبثاق هذا النظام
عن الموسيقى الحديثة] فكيف اذن أمكن الأقدمين - كما قلنا لأنفسنا ، أن

يدخلوا الحماسيات اليه ، وهم الذين لم يكونوا ينظرون الى ائتلافات نغمية على هذه الشاكلة الا باعتبارها تناغمات غير مباشرة ، أو مقلوبة ، والذين لم يتقبلوها لا فى التركيب الهارمونى لنظامهم الموسيقى ، ولا فى الائتلاف النغمى لأية واحدة من آلاتهم الموسيقية ! لكن المنال السابق ، الذى كان يمثل أمامنا حين دارت برأسنا هذه الفكرة سرعان ما أخذ بيدنا نحو الوصول الى حل لهذه المشكلة ، بل لقد كان هذا الحل مشتملا ضمنا داخل سياق السؤال نفسه ، فحيث أن الحماسية هى مقلوب للرباعية ، فان الأمر لن يتطلب سوى أن نعود فيها على بدء (أى. أن نقلبها) أى أن نستبدل بالنغمة الحادة ثمانيتها الغليظة كيما نستعيد هذه الرباعية ، وفى هذا نجد المنهج المألوف الذى كان الأقدمون يستخدمونه فى توليف آلاتهم الوترية وهو المنهج الذى لا يزال يتبعه العرب حتى اليوم ، والذى نتبعه نحن ، فى اتجاه معاكس ، والذى يعنى أن ننزل عن ثمانية النغمة المدوزنة أو أن نصعد اليها ، مع وضع هذه الثمانية فى ائتلاف مع النغمة السابقة عليها ، وبهذه الطريقة تشكل النغمة التى يكون عليها أن ترداد الحماسية مع النغمة الحادة ، الرباعية مع الثمانية الغليظة التى لهذه النغمة الحادة نفسها ، وبذلك يودى هذا القلب (أو العكس) بهما الى تفادى ارنان الحماسية .

ولا يسلك العرب سلوكا مخالفا عند دوزنتهم لآلاتهم الموسيقية ، ويرجع أن يكون الأثيوبىون قد توصلوا الى تحديد نغمات سلم الكيصار على هذا النحو ذاته ، فلا بد أنه قد كان لديهم ، بلا جدال ، هم أيضا ، آلة موسيقية اخذوها قاعدة (أو مقياسا) للوصول الى ذلك ، أى قد كان لديهم **القانون** الخاص بهم والذى حددوا عن طريقه ، وبدقة ، العلاقات الهارمونية لنغمات ائتلاف هذه الفيثارة ، أما وقد تحددت هذه النغمات ، فاليكم كيف كان حتما عليهم أن يقيموا منها ائتلافا ، كى تتم دوزنتها بالتبادل ، فيما بينها ، مع

تفادى ارنان الخماسية .



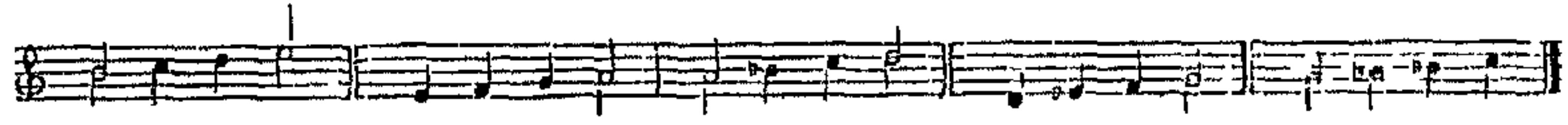
ونرى من هذه الطريقة التي اتبعت في توليف دوزنة الكيصار ، طبقا لمنهج الاغريق ، والذي هو نفسه منهج العرب ، أنه لا توجد هنا قط فاصلة خماسية ، وأله لا توجد سوى رباعيات وثمانيات .

وتقابل كل واحدة من هذه الرباعيات واحدة من رباعيات المنهج الكامل عند الاغريق ، فالرباعية الأولى تقابل الرباعية الاغريقية المسماة **ديزوجمينون diezeugmenôn** ، الواقعة بين **الباراميسه Paramesê** وبين الـ **نيتته Nêê diezeugmenôn** ، أما الرباعية الثانية فهي نفسها رباعية الثلاثية **ميسون Mesôn** ، الواقعة بين الـ **هيباته Hÿpatê** و **ميسه Mesôn** والـ **ميسه Mesê** ، والثالثة هي رباعية الرباعية **سينمينون Synemmenôn** ، وأما الرابعة فهي رباعية دياتونوس **Diatonos** ، وهي تماثل الرباعية الثالثة ، على نحو ما تماثل الرباعية الثانية ، الرباعية الأولى .

وهكذا تعطينا هذه الرباعيات ، اذا عبرنا عنها باشاراتنا الموسيقية ، مجموعات النغمات الآتية :



وهو ما يؤدي الى نشأة أربعة مقامات منباينة ، ويتولد عن المقامين الأولين الخافضتان الأوليان ، فاذا ما واصلنا هذه المسيرة مع اضافة الرباعية التى فوق نغمه الـ **سول sol** وهى الـ **أوت ut** فسوف تعطى الرباعية الجديدة الخافضة الثالثة ، وتتكون لدينا المجموعات الخمس الآتية ، التى تتألف كل منها من أربع نغمات ، وهى التى انتظمت طبقا لنظام الهارمونية عند الاغريق :



ومع مواصلة الأمر على هذا النحو ، دوما ، فان كل سلسلة رباعية جديدة ، أى كل سلسلة تتكون من أربع نغمات تعطى خافضة جديدة زائدة ، هى التى تبدو داخل النظام الذى حددته مبادئ النظام الموسيقى عند كافة الشعوب ، وهكذا يتضح أنه ليست هى الصدفة ولا هى النزوة ، اللتين حددنا اختيار النغمات داخل السلم النغمى للكيبصار ، ما دامت هذه النغمات قد انتقلت مباشرة عن المبدأ الأساسى للهارمونية القديمة والجديدة على حد سواء .

أما أن نفسر ، على وجه الدقة ، لماذا جاءت النغمات داخل ائتلاف الكيبصار معدة أو مرتبة على هذا النحو الذى وجدناها عليه فى هذه الآلة ، فهذا أمر يبدو عسرا علينا بالقدر الكافى ، وان كنا نحدد أن الأمر لا يخلو من سبب يبتغى فائدة ما ، جعلت هؤلاء (الأحباش) يقلبون ، أو بالأحرى يهدمون ، النظام الهارموني للنغمات ، ولسنا نرى سببا لذلك سوى الرغبة فى زيادة تيسير مصاحبة (القيارة) للغناء ، وذلك بترتيب هذه النغمات بطريقة أكثر تماثلا للميلودى .

وسوف نلاحظ فى الوقت نفسه :

أولا : أن مساحة النغمات فى هذا النوع من القيثارات شبيهة بنام الشبه بنظيرتها فى آلة الرباب العربية ، وهى كما سبق لنا أن برهنا ، آلة يقتصر دورها على مصاحبة الانشاد والرواية الشعرية .

ثانيا : أن نغمات الكيصار لا تختلف عن نغمات آلة الرباب العربية الا فى أنهن أكثر حدة ، وأنهن يقابلن أو يوافقن النغمة الستة باتجاه الحاد من ثمانية الوسط من صوت اثينور ، وهو الصوت الأكثر طبيعية عند بنى الانسان كما أنه أكثر الأصوات شيوعا . كذلك فانا نسترعى الانتباه الى أن الفاصلات الرئيسية التى تشكلها هذه النغمات ، فيما بينها ، هى تلك التى حددها الأقدمون فى الانشاد الخطابى عن طريق قواعد العروض (١) Prosodie أى ان هذه الفاصلات هى فاصلات الرباعية والخماسية . وهنا ، فى الواقع ، تكون الفاصلات التى يعبرها الصوت حين يفصح عن فكرة محددة المعانى بشكل قاطع ، سواء برفع الصوت اذا ما كان المتحدث ينقل فكرته لشخص آخر ، كما هو الحال عندما يستشير أو يسأل أو عندما يستدعى أو ينادى ، أو بخفضه اذا ما كان المتحدث يقطع برأى حاسم أو يصدر حكما باتا فى شأن أمر من الأمور ، ولهذا السبب كذلك فان الوقع النهائى لكل جملة يتم دوما مع خفض الصوت عن الحماسية ، ويبدو أن ائتلاف هذه الآلة قد وضع لهداية واطالة (الصوت) فيما كان القدماء يطلقون عليه : **ميلودى الخطابية** ، ولهداية (صوت) الشعراء عند انشادهم لأشعارهم ، أكثر مما وضع لمصاحبة غناء موسيقى ، وعلى هذا النحو كانت فائدة القيثارات القديمة ، وعلى هذا النحو أيضا كانت الفائدة المرجوة من القيثارة التى كان يستخدمها تلاميذ أورفيوس وديموكوس وترباندر ، عند انشادهم لأشعارهم ، ولا ينبغى أن يداخلنا فى ذلك ريب .

أما عن كيفية العزف على الكيصار ، فان العازف يضعها فوق فخذه

اليمنى قريبا من البطن ، اذا ما كان جالسا ، أو يكتفى بأن يسندها الى بطنه اذا كان واقفا ، ثم يمرر ذراعه الأيسر بين السير - وهو معلق من طرفيه الى الرافعتين - والأوتار ، بحيث يتكئ المرفق فوق مؤخرة الطاس ، ويضمها بقوة أكبر الى بطنه بقوة ذراعه ، ونلمس الأوتار واحدا بعد الآخر بواسطة أصابع اليد اليسرى ، وينم ارنانها جميعا ، الواحد بعد الآخر على التعاقب طيلة كل الزمن* (النغمى) أو على الأقل أثناء مدة كل وزن . ولا يبيع نظام آخر فى ترتيب هذه النغمات (عند العزف) سوى ما يمليه مزاج العازف(٢) ، ويحك العازف كل الأوتار بيده اليمنى بشدة(٣) ، فى وقت واحد ، بواسطة الريشة ، داخل الوزن ، مع تحديد أزمنة الايقاع التى تكون تابعة لأزمنة الوزن ، دون أن تكون مماثلة لها بشكل مطلق .

مواشى :

(١) لا تزال تراعى حتى اليوم ، قواعد العروض ، تلك التى قامت على أساس النبرة الطبيعية للصوت أثناء الحديث ، عند مطالعة دروس الصباح أو عند قراءة رسائل التقوى أو الأناجيل ، والتى ترتل بصوت عال أثناء القداس . ومع ذلك ، فحيث لم يعد يتم ذلك ، اليوم ، الا بفعل التعود ، ودون معرفة للمبدأ الذى قامت عليه ، فانها تتعرض لتشويه تأثيرها ، بذلك الأسلوب الحالى من المعنى ، والذى يتم به رفع الصوت أو خفضه . وهو - على كل حال - أثر ، غير معروف ممن يمارسونه ، لما كان يطلق عليه اسم الانشاد الخطابى ، احتفظ به بشكل ردىء .

(٢) لسنا نتحدث هنا الا عما يحدث ، وليس عما يمكن أو ينبغى له أن يحدث ، لأن هذه الآلة التى تعود ، فيما يبدو لنا ، الى العصور بالغة القدم ، لا يتم العزف عليها فى النوبة الا على أساس من اعتياد روتينى ، اما القواعد التى كانت تحكم استخدامها عند الأقدمين فلم تعد معروفة ، فى أى مكان .

(٣) ليس هناك ما يعبر عن تأثير هذا الحك أفضل من كلمة حرك التى يستخدمها العرب للإشارة الى هذه الحركة ، أو الكلمة محرك ، وهى الصفة التى يشيرون بها الى الشخص الذى يحك الأوتار على هذا النحو .

الباب الثاني

عَنْ اللَّهِ فِي الْأَنْبِيَاءِ وَالرُّسُلِ

الفصل الأول

عنه المنار المهدى الذي سمى به العريبي زمر
أوزورخ (١) كما يقول الفرس

المبحث الأول

حول الخلط الذي يسببه عادة تباين الأسماء التي يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية تبديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ، وحول الأسماء المتباينة التي أطلقت على آلة الزمر

لعل ما يحير أكثر من غيره ، ويخدع - على نحو يكاد يكون دائما - أولئك الذين لا يستطيعون أن يستقوا معلوماتهم الا عن طريق الكتب حين يريدون القيام ببحوث حول الآلات الموسيقية ، هو تباين الأسماء التي يخلعها المؤلفون على الآلات نفسها ، ولسنا نلمس هذه الصعوبة عند قراءة المؤلفين المحدثين وحدهم ، فهذه الصعوبة تعلن عن نفسها بالمثل عند المؤلفين اللاتين والاغريق ، بل لعلنا نجدها عند هؤلاء أكثر شيوعا فهو ميروس ، وهو أدق الشعراء عندما يصف لم يكن بدوره بالغ الدقة في هذه النقطة ، اذ نراه يعطى القيثارة lyre. أحيانا اسم باربيتوس barbitos وأحيانا أخرى اسم فورمنكس Phorminx وأحيانا ثالثة كينيرا Cinyra ورابعة اسم خليس Chelys وخامسة اسم ليرا Lyra ، وكيثاريس Kitharis ، الخ ، كما كان يطلق على الناي أحيانا اسم اولوس Aulos وأحيانا اسم سيرنكس Syrinx .

وفي الوقت نفسه ، ولا بد أن نكون في ذلك على اتفاق ، فلو أن الباحث قد تحمل عناء أن يمحص بعناية كل هذه الأسماء المختلفة التي خلعها القدامى على الآلات نفسها ، وبحث في اشتقاقاتها اللغوية ، أو في المعنى الأصلي لها ، فإن كل شيء ، سيتضح من تلقاء نفسه ، وسوف نرى أن الكلمات التي

أخذناها فى البداية ، على أنها أسماء أعلام ، ليست فى حقيقتها سوى صفات مستمدة اما من شكل الآلة ، واما من المادة التى صنعت منها أو من حجمها أو من امتدادها أو من أطوال أجزائها ، أو من طابع النغمة التى تصدر عنها ، أو من طريقة العزف عليها ، أو من الوظيفة التى تؤديها ، أو من البلد الذى نشأت أصلا فيه . ذلك أننا نستطيع أن نقول بشكل عام أنه لا توجد فى اللغات القديمة ، لا سيما الشرقية منها ، اسم علم لا ينظر اليه كلفظ أوحد فى اللغة المكتوبة أو المنطوقة أو لا يمكن أن يكون له معنى فى الخطاب ، وهذا أمر معروف جيدا من جانب المستشرقين المتكئين .

لكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأسماء التى تخضع على الآلات الموسيقية المستخدمة فى أيامنا هذه ، عندما يكتب هؤلاء المؤلفون فى واحدة من لغاتنا الحية ، ذلك أن هذه الأسماء لم تعد تبدو لنا سوى أسماء اصطلاحية لا تعنى فى حد ذاتها شيئا ، وليس لها من معنى فى اللغة المنطوقة أو المكتوبة ، من حيث أن مثل هذه اللغة ليست سوى تجمع لبقايا لغات عديدة لم تعد موجودة ، وحيث تكونت هذه الأسماء الأعلام من هذه البقايا فى الوقت الذى لم يعد فيه المعنى الأصلى للكلمات التى تكونت منها ، بعد ، معروفا ، فان هذه الأسماء ، نتيجة لذلك ، ليست بكافية لكى تعطى فكرة محددة عن الشئ الذى تشير اليه ، ولم تكن نعرفه ، نحن مسبقا ، وهو الأمر الذى يؤدي لأن لا يكون الشكل الهجائى لهذه الأسماء محددًا بشكل صارم ، ولأن يلفظها كل واحد وأن يكتبها على نحو مخالف . وقد عينا - فى كل مرة واثنا فيها الفرصة كى نفعل ذلك - بالعمل على ذكر الأسماء الأكثر شيوعا ، والتى تعرف بها آلة موسيقية بذاتها فى الشرق ، حتى ننأى عن الأخطاء التى تؤدي الى وجودها عادة هذه الكثرة (المتضاربة) فى الأسماء ، أو على الأقل ، حتى نجنب آخرين عناء أن توقف جهودهم هذه الأمور ، كما حدث لنا نحن

أنفسنا ، عند دراستنا لفن الموسيقى ، سواء عند القدامى أو عند المحدثين .
ولا يتفق كل المؤلفين الشرقيين حول اسم المزمار المصرى ، ولعل ليس
هناك من يعطيه اسما له دلالة الا فى مصر ، وهذا الاسم هو زهر (٢) ، كما
يلفظونه فى القاهرة ، ويعنى هذا الاسم فى العربية أن دورها يقتصر على
مصاحبة الغناء ، ومع ذلك فاننا لم نشاهد هذه الآلة قط وهى تستخدم
مقترنة أو مصاحبة للغناء ، بل لا نعتقد أن من شأنها قط أن تستخدم فى
هذا المجال ، بفعل النغمة الزاعفة ، والطنانة للغاية ، والخارقة للأذن ، التى
تصدر عنها . وتجىء كلمة زهر من الفعل زهر بمعنى : غنى ، ويقال فى
العربية يزهر فى الآلة أى يعزف على آلة موسيقية ، ومع ذلك فان الاسم
الذى وجدناه بالغ الشيوخ للمزمار المصرى ، وشديد التباين فى الوقت
نفسه فى شكله الهجائى عند المؤلفين الشرقيين هو **زورنا** ، وهو اسم أو
كلمة لا نعنى فى حد ذاتها شيئا ، ويبدو الأمر وكأن كل واحد من هؤلاء
المؤلفين قد شاء أن تكون له طريقته الخاصة فى اختيار الشكل الهجائى لهذه
الكلمة ، أما الأشكال (الهجائية) المألوفة أكثر من غيرها ، والنى يقدمونها
لنا تحت هذا الاسم ، فهى : **زرنى ، زرنا ، زورنى ، زورنا ، ظورنا ،**
سورنا ، سورناى ، صورناى (٣) .

وفى الحقيقة فان تشابه هذه الأسماء فيما بينها ، مع تفاوته . يدفع
الأوربيين الذين يشتغلون بدراسة المؤلفات الشرقية الى الاقتناع بأن هذه
الأسماء المختلفة تنتمى الى آلة واحدة بعينها ، ومع ذلك فكيف يستطيع
هؤلاء الباحثون أن يصنفوا هذه الآلة بدقة فى حين لا يجدون فى أية لغة ،
أصلا للاسم الذى يطاق عليها ، وحين يضطرون الى التزود بهذا الأصل من
الشروح الخاطئة التى يجدونها عنها فى معاجم المفردات التى يضعها بعض
الرسبان أو المبشرين لمنفعة مواطنيهم ، أو فى بعض معاجم بعينها استعار

مصنفوها غالبية الكلمات القنية ، ولا سيما الجزء الغالب للعدد الأكبر من الآلات الموسيقية من تلك المفردات التي وضعها هؤلاء الرهبان ، وهذا أمر لا مرء فيه . ولا بد أن نستشعر كم كان عسيرا ، حتى ليكاد أن يغدو مستحيلا ، أن رجال الدين هؤلاء ، الذين ليست لديهم أدنى فكرة واضحة عن فن الموسيقى ، والذين لا يكادون يعرفون ، فى غالبية الأحيان ، أن يفرقوا بين الآلات الموسيقية فى بلادهم هم ، سوف يصيبون على الدوام عندما يترجمون الى لغتهم الأم أسماء آلات الموسيقى الشرقية . ولهذا السبب فلا تحظى جهودهم فى هذا الصدد بالاحترام ، وبسبب الحيرة التى كانوا يجدون أنفسهم فيها ، وعدم اليقين ، فانهم أطلقوا فى بعض الأحيان ، على آلة بعينها ، سواء باللاتينية أو فى لغتهم الأم ، ثلاثة أو أربعة أسماء متباينة تقدم دلالات لا يمكن التوفيق بينها ، مثال ذلك حين ترجموا اسم احدى الآلات الشرقية باسم الدف Tambour والبوق Trompette والقيثارة Cytara والصناج Cymbale وهكذا لا يعوزنا المزيد كيما يضل أولئك الذين لن يكون فى متناولهم سوى ما تقدمه مثل هذه المعاجم من عون ، فى البحوث التى يريدون القيام بها حول الآلات الشرقية .

ولو أننا كنا لا نزال فى الأزمنة الأولى التى ابتكرت فيها آلات النفخ ، حين لم يكن الناي يختلف عن البوق بشكل واضح ، كما يقال لنا(٤) لكان من العسير علينا أن نقف هنا على مثل هذه النفرة ، لكن أولئك الذين يعرفون الآلات التى نتحدث عنها يدركون أن هناك فرقا ملموسا للغاية فيما بين الصفارة والناي ، وأن المزمار آلة موسيقية ذات بنية مختلفة ، وتتنسب الى نوع غير نوع الناي .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة CC الشكل ١ .

(٢) والجمع مزامير .

(٣) ومع ذلك فلدينا ما يحمل على الظن بأن العرب لم يخلطوا قط بين زورنا أو سورنا وبين الزمر ، فحيث أننا لم نسمعهم قط في مصر يطلقون اسم سورنا على أية آلة موسيقية ، فاننا لم نستطع بالتالي أن نفكر في الحصول على معلومات حول هذا الموضوع ، ولم نعلم الا من المسيو اربان Herbin ، في باريس ، أن سورنا هو الاسم الذي كان غالبية المؤلفين الشرقيين يشيرون به ، بشكل معتاد ، وفي غالبية الأحيان ، الى المزار المصري . ومع ذلك ، ففي مخطوطة وجدناها بالمكتبة الأميرية Imperiale ، تضم دراسة عن الموسيقى عنوانها : رسالة في علم الموسيقى من جملة رسائل اخوان الصفا ، وهي مخطوطة اقتبس منها المسيو اربان نفسه فقرات مطولة ، وكثيرة بالقدر الكافي ، نقرأ نصا يضعف بعض الشيء من شهادة هذا المستشرق الضليع ، جاء فيه :

« وأما فنون أصوات الآلات في المتخذ للتصويت كالطبول والبوقات والديادب والدفوف والربابي والسرناي والمزامير والعيودان وما شاكلها » بمعنى : « أما بخصوص الخواص المختلفة للنغمات التي تنتجها الآلات الموسيقية مثل تلك التي تصدر عن الطبول وآلات النغير والديادب » (هكذا يشار الى الآلات الموسيقية التي سنقوم بوصفها تحت اسم **دوبكة**) و « الدفوف » (وهي صنف من دفوف الباسك - أي ذات الجلاجل -) و « الرباب والسورناي والمزامير والأعواد وغيرها ٠٠ الخ » ، وهكذا نرى نحن في هذا الحصر للآلات الموسيقية أن الزمر والسورناي (أو السرناي) ، اللذين ينبغى لهما أن يعنيا الشيء ذاته يشيران هنا الى نوعين مختلفين من الآلات الموسيقية .

ملاحظة : استرعى المسيو سلفستر دي ساسي أنظارنا الى أن كلمة اخوان الصفا لا تعنى **الاخوة صفا** على نحو ما ترجمها كثير من العلماء وانما **اخوة الطهر أو النقاء أي الأصدقاء الذين يربط الاخلاص بينهم** ، ونتعرف في هذه التسمية على جماعة من الفلاسفة والعلماء والمؤلفين ، قدموا احدي وخمسين رسالة ، في كافة العلوم ، مما شكل موسوعة أو دائرة معارف . كما نبهنا بالمثل الى أن كلمة **زورنا** ، والشكل الهجائي الصحيح لها هو **سورناي** ، انما هي كلمة فارسية ، تتألف ، طبقا للمعجم الفارسية من **سور** بمعنى الولاثم أو أفراح العرس ، و **ناي** بمعنى الناي أو الفلاوت ، وهكذا تعنى هذه الكلمة الفارسية : **ناي الولاثم** ، أي الناي الذي يعزفون عليه عند اقامة الولاثم والأفراح .

(٤) أبوليوس Florid ، الكتاب الأول . ونترك نحن للعلماء المدققين مهمة التوفيق بين ما يخبرنا به أبوليوس في هذا الموضوع . وبين ما لاحظته هوراتيوس (هوراس) في مؤلفه : فن الشعر ، البيت ٢٠٢ .

المبحث الثاني

حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول العلاقات التى تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى تباعد بينها

توجد ثلاثة أصناف من الزمر : الكبير والوسط والصغير ، ويسمى الكبير قبا أو قبا زورنا(١) أى الزمر الكبير ، ويكنفى باطلاق اسم زمر فقط على الصنف الأوسط أو يطلقون عليه اسم زورنا ، ويشار الى الصغير باسم جورى أو زورنا جورى أى الزمر الصغير .

وحتى نوثق بين آراء المؤلفين الذين أطلقوا ، فيما يرى المسيو اربان ، اسم زورنا على ما يطلق عليه الفوم فى مصر اسم زمر ، فان شهادة اخوان الصفا ، هؤلاء الذين ميزوا بين الزمر والزورنا ، بالاضافة الى ما قد عرفناه فى القاهرة ، يجعلنا لا ننصور شيئا آخر الا أن نفترض أن بعضا من الأنواع الثلاثة من الآلات التى أتينا على ذكرها قد عرف بشكل عام باسم الزمر ، فى حين أن بعضا آخر منها قد عرف بشكل خاص باسم زورنا ، واليكم السبب أو التفسير الذى وجدناه بعد استقصاء : فحيث لا يتكلم اخوان الصفا عن الزورنا الا بصيغة المفرد مستخدمين للإشارة الى آلة الزمر كلمة مزاهر (جمع زمر) ، فلا بد أن السبب ، على وجه الترجيح ، هو أنه توجد أنواع عديدة من الزمر ، فى حين لا يوجد سوى نوع وحيد من الزورنا أو السورنا ، وحيث اننا لم نر فى مصر سوى نوعين من المزاهر يعرفان باسم الزمر : يشار الى أولهما فى القاهرة باسم قبا أو الزمر الكبير ، أما الآخر فيميزونه بالصفة جورى أو جرى أو يشيرون اليه باسم الزمر الصغير ، فان بإمكاننا أن نستنتج أن الزمر الوسط هو - على وجه التحديد ، الآلة

الموسيقية التي يشار اليها في الشرف باسم **زورنا** . وهو اسم أصبح يطلق
- توسعا - وبالتالي ، على الصنفين الآخرين .

ومع ذلك فهذه الأصناف الثلاثة من الآلات الموسيقية هي 'مراير من
النوع نفسه ، لا تختلف فيما بينها الا في تفاوت حجم وأطوال أجزائها ،
واذ يظل شكل هذه الأجزاء هو نفسه في كل هذه الآلات ، وعلى وجه الدقة ،
فلسوف يكون تزييدا لا طائل من ورائه أن نقدم رسما لكل منها ، ولن
تكون لدينا ، بالتالي ، حاجة لأن نفرق بينها عند وصفها ، اللهم الا حين
يتصل بتعريف الأطوال الخاصة لكل منها وكذلك عند الحديث عن وزن
أو معيار نغماتها ، وهو الأمر الذي يميز وحده هذه الأصناف من آلات
الزمر ، فيما بينها .

الهوامش :

(١) لم نلحق هنا بالكلمة **زورنا** الصفتين **قبا** و **جورى** اللتين
يستخدمهما المصريون للتفرقة بين الزمرين الكبير والصغير ، الا لأن المسيو
أوجست اربان قد أشار ، على هذا النحو ، الى أنواع الزمر المختلفة عندنا ،
عندما كتب أسماءها فوق الرسوم التي تفضل برسمها لهذه الآلات أكراما
لخاطرنا ، ذلك أنه كان يضيف الى كل معرفته بها موهبة رسمها بشكل
مكتمل ، ومع ذلك فيبدو لنا أنه كان يجهل كلية هذه الصفات قبل أن نقوم
بتعريفه اياها ، فهي لا توجد في أى من الرسائل حول الموسيقى العربية
التي جلبناها معنا من مصر ، كما أننا لم نلقها في دراسات الموسيقى التي
ترجمها المسيو أوجست اربان ، سواء عن العربية أو عن التركية أو عن
الفارسية . وفي واحد من مخطوطاته ، التي جمع فيها ألفاظ الموسيقى
الشرقية التي ألم بها - اذ كان يعنى دوما بوضع الحرف الأول من اسم
المؤلفين أو الأشخاص (من العامة) الذين يدين لهم بمعرفته بهذه الألفاظ
- وجدناه يضع الصفتين **قبا** و **جورى** تحت الحرف الأول من اسمنا وهو
حرف **V** ، وفي الواقع فان هاتين الكلمتين تشكلان جزءا من قائمة أسماء
آلاتنا العربية . والتي سلمناه اياها مع مفكراتنا عن الموسيقى العربية ،
تلك التي نسخها بالمثل ، واحتراما لذكراه التي سنتظل عزيزة علينا على
الدوام ، فاننا لم نشأ أن نستبعد هاتين الصفتين ، اللتين لم نكن لنتركهما
على الرسوم ، لو كان متاحا لنا أن نرجع اليه (ذلك أن المنية كانت قد
وافته) عند تقديم هذا الوصف .

المبحث الخامس

عن الائتلاف النغمى فى العود

وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقى

سوف يكون الأمر بالمثل عسيرا ، طويلا ومرهقا ، لو أننا حاولنا تفسير الوضع الفريد الذى تأخذه أوتار العود ، وكذا توضيح ترتيب النغمات التى تكون ائتلافه النغمى ، دون أن نستعين بصورة تجعل من هذا كله أمورا محسومة تدركها العين . ولهذا السبب ، فقد ظننا أنه قد كان من الاوفق أن تقدم هنا رسما للبنجك وللأوتار بالإضافة الى اشارة للنغمات التى تحدثها .

أما الأرقام التى وضعناها بين العصافير ، والاشارات الموسيقية الواقعة قبالتها على جانبي البنجك فتدل فى الوقت نفسه على وضع الأوتار المربوطة الى العصافير والترتيب الذى تشغله فى التآلف النغمى لآلة العود وكذا الأنغام التى يأتى بها كل واحد من هذه الأوتار ، وحتى يمكن القارىء من تصور ميكانيزمات التآلف النغمى بشكل أكثر وضوحا فقد أطلنا خطوط الأوتار عن طريق خطوط أخرى من النقط ، وفى نهاية هذه الخطوط ، كررنا مرة أخرى الرقم الموافق للترتيب الذى تشغله النغمة التى يحدثها الوتر والتى عبرنا عنها بنوتة أو اشارة التآلف التى ترى أسفل البنجك ، وبهذه الطريقة فإن العين تستطيع أن تسترشد بهذا الرسم فى تتبع الأمر بدءا من المكان الذى يربط فيه الوتر بالعصفورة ، حتى الأنف التى يتخذ عنده الوتر الوضبع المخصص له ، حتى تصل الى اشارة النغمة التى يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل التالى البنجك بأوتاره ، مصحوبا بالنوتات أو الاشارات الموسيقية المرتبطة بالأوتار ، وبالنغمات التى تحدثها هذه

للآلة ، كما تستخدم في تنويع نغماتها ، وهي تسمى في العربية قول ،
وبدءا من الموضع الذي يأخذ فيه قطر الجزء السفلي من الأنبوب في الاتساع
بشكل ملموس (١١) ، لكي يشكل باتساعه شكل قمع مقلوب ، نطلق نحن
عليه أسم فتحة البوق P (١٢) . وأعلى النقطة × بقليل ، وفي الاتجاه
نفسه الذي تتخذ الثقوب السبعة O ، يوجد ثلاثة ثقوب صغيرة أخرى OP
تتباعد عن بعضها البعض بمسافات متساوية ، ويوجد على جانبي الثقوب
الثلاثة الأخيرة OP ، ناحية اليمين وناحية اليسار ، وبشكل مواز لهذه
الثقوب ، ثقبان مماثلان OO : يقابل أولهما أول هذه الثقوب الثلاثة ، أما
الثاني فيواجه الثقب الأخير منها (١٣) .

وتتشكل الرأس أو الفصل b ، والرقبة q من قطعة واحدة من
خشب البقس (١٤) ، ويتزايد قطر الرأس b الذي يكسو أسفله (أسفل
الرأس) السطح الخارجي للأنبوب ، قليلا وتنتهي بما يشبه قلنسوة أو
وصلة* (١٥) ، وحيث تخصص الرقبة q للدخول في جسم الآلة ، على
نحو ما نرى في الشكل رقم ٣ ، فان قطرها بالضرورة أصغر من قطر
الرأس ، وهي (الرقبة) تشكل أنبوبا أكثر ثخانة عند أعلاه عنه عند
أسفله (١٦) ، وهو مقور من الأمام أكثر مما هو مقور من الخلف (١٧) ، ولولا
ذلك لكان قد أقفل أول الثقوب الأمامية السبعة وكذا الثقب الثامن الموجود
على السطح أو الجانب المقابل وهو أقل ارتفاعا (١٨) من الثقب السابق .

وأما البوق d أو اللولية فأنبوب صغير من النحاس (١٩) ، يمضى
مستدقا بشكل تدريجي من أسفل الى أعلى ، ويدخل الجزء السفلي منه في
الرقبة q بعد أن يكون قد مر بالرأس b ، من طرف لآخر ، وينبغي أن

* شريط من اللباد أو المطاط أو الورق يوضع عند شقوق الأبواب
أو النوافذ لمنع تسرب الهواء البارد ، وعلى هذا فيمكن تصور وظيفتها هنا .
(المترجم)

يكون هذا الجزء سميكا بالقدر الكافي حتى يملأ بشكل تام الجزء من قناة الرقبة الذي يجتازه ، وحين لا يكون سميكة كافيًا لاحداث ذلك فانهم يخشونونه بخيط أو مشاققة ، أما الجزء الآخر من هذه البوقال ، الذي يرتفع الى ما فوق الرأس b ، فيبدو منقسما الى جزئين بفعل جزء ناتئ T ، دائري الشكل ، مسطح من أعلى . محدب من أسفل ، يوغل في هذه البوقال ، ممتدا ، مع ارتفاعه الى أعلى (٢٠) مع استمرار تناقص طول قطره بشكل تدريجي .

لكن الحلقة الصغيرة المسماة بالعربية صدف مدور فصفحة أو لوحة مستديرة (٢١) من العاج والأبنوس أو من خشب جاف متين من أى نوع ، ويخترقه عند وسطه ثقب يمرر فيه ، من طرف لآخر ، الجزء العلوى من البوقال b حتى جزئه الناتئ حيث يتوقف مصدودا (٢٢) .

أما اللسان V والمسمى فى العربية قشة (٢٣) فطرف أنبوب من قش الذرة (٢٤) ، وقد سطح من أعلى على شكل مروحي ، فى حين يظل يحتفظ فى جزئه الأدنى بشكله الطبيعى (٢٥) ، وفى هذا الجزء من القشة أو اللسان يدخل الطرف الصغير من البوقال ، الذى تضم اليه القشة أو اللسان لأضيق قدر استطاع بواسطة خيط (٢٦) ، يلف عدة لفات ، حتى لا يدع فرصة لمرور الهواء بين جدران هذه القشة أو اللسان ، وحتى لا تستطيع النفخة التى ينفخها العازف فى اللسان أن تجد لنفسها مخرجا سوى ذلك الذى تتيحه لها قناة البوقال d وقناة الرأس b والرقبة q ، وفى النهاية ، قناة جسم الآلة A .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١ .
 - (٢) انظر الأشكال أرقام ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
 - (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٤) الشكل رقم ١ .
 - (٥) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ .
 - (٦) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (٧) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (٨) الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ .
 - (٩) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (١٠) الشكل رقم ٣ .
- ويجعلنا هذا القطع الطولي الذي في أعلى الزمر ، نلمح السبب الذي نحن بصدد الحديث عنه ، كذلك اندماج الرأس b بالرقبة q التي تدخل في جسم الزمر ، كما سنشرح بعد قليل .
- (١١) الشكلان ١ ، ٢ .
 - (١٢) شرحه .
 - (١٣) شرحه .
 - (١٤) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
 - (١٥) اللوحة CC ، الأشكال ١ ، ٣ ، ٥ .
 - (١٦) الشكل ٥ .
 - (١٧) الشكلان ٣ ، ٥ .
 - (١٨) الشكل ٣ .
 - (١٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٢٠) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
 - (٢١) الشكل رقم ١ .
 - (٢٢) شرحه .
 - (٢٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ . ويسمى هذا اللسان كذلك في العربية سيبي ، وان لم يكن هذا الاسم مستخدما في مصر .
 - (٢٤) الذرة العويجة ، نوع من نبات الذرة قلما يزيد حجم حبته عن حبة البيقة ، ويزرع هذا النبات في مصر ، وتؤكل حبوبه اما مسلوقة أو مشوية ، ويصنع منه الدقيق والخبز ، ويتخذ منه سكان الصعيد الأعلى والنوبيون الذين يقطنون حول الجندل الأول طعامهم الرئيسي بل الأوحده ، وهو يستخدم كذلك ، في مصر السفلى ، لطعام الدواجن ، وهو مناسب لها كغذاء ويؤدي الى زيادة بيضها .
 - (٢٥) الشكل رقم ٧ . ويمثل هذا الشكل القشة بحجمها الطبيعي ، أما الشكلان ٩ ، ١٠ فيمثلان القشة منظورا اليها من الجانب (بروفيل) ، كما أن الشكل ٨ يمثلها ، منظورا اليها من ناحية فمها .
 - (٢٦) انظر الأشكال ٧ ، ٩ ، ١٠ .

المبحث الرابع

حول أطوال الأجزاء السابقة بالنسبة

لكل صنف من المزامير ، من أحجام مختلفة

حيث قد شعرنا ، نحن أنفسنا ، كم أن رسما أو صورة ما قد توحى بقدر ضئيل للغاية من النفع عندما يكون موضوعها مجهولا ، ولم يقدم عنها (أو عنه) تفسير كاف ، فقد ظننا أن علينا ألا نتسبب ، اهمالا من جانبنا ، فى حدوث سوء مماثلة ، عن طريق تقديمنا لرسوم الآلات الموسيقية المستخدمة فى مصر ، فقد بذلنا فى الأوصاف التى قدمناها عنها ، كل عناية لتقديم أفكار دقيقة ومفصلة يمكنها ، بسهولة ، أن تعين كل قارئ على تصور فكرة دقيقة وكاملة لكل ما يشكلها فى مجملها ، وعن المادة ، والكيفية أو درجة المهارة التى صنعت بها ، وطريقة استخدامها ، والغرض منها ... الخ ، ومع هذا فقد شعرنا كذلك أنه ، ان لم يتوقف اخلاصنا فى تقديم بيان عن كل التفاصيل عند النقطة التى يشبع عندها القارئ فلا يعود يتطلب أى شىء ، واذا ما ظللنا نلج فى دأب لاعطاء تفسيرات يستطيع - هو - بسهولة أن يكون فى غنى عنها ، فإنا قد نتسبب بذلك فى املاله وتكدير صفوه ، ونتيجة لذلك فقد تعاشينا حتى الآن ، وعلى قدر استطاعتنا ، أن نقدم تكرارات لا طائل منها . بل لقد أعفينا أنفسنا من أن نصف كل ما هو ميسور للقارئ أن يحدسه ، ولسوف نفعل الشىء نفسه بخصوص آلة الزمر بأحجامها المتنوعة ، فلن نقدم سوى أطوال أجزاء أكبر هذه الآلات ، وأصغرها كذلك ، حجما ، اذ يكفى كل من هذين - فى حد

ذاته - لتحديد نسب وأبعاد وأحجام آلة الزمر الوسطى ، تلك التي ينبغي لها أن تشغل موضعا وسطا بين أطوال النوعين الآخرين .

يصل امتداد طول جسم القبا A أو الزمر الكبير ، بما في ذلك الرأس b إلى نحو ٥٨٣ مم (١) ، ويبلغ طول هذين الجزئين في الزمر الجورى أو الصغير بالامتداد نفسه - أى الجسم بما فيه الرأس - ٣١٢ مم (٢) ، أما طول الجسم وحده ، أى غير مشتمل على الرأس b فيبلغ ٥٥٨ مم فى الزمر الكبير (٣) أما فى الزمر الصغير فإن الامتداد الطولى للجسم وحده يصل إلى ٢٩٠ مم (٤) ، ويبلغ القطر الأصغر لجسم الزمر الكبير A ، أى طول الجزء γ تسعة وعشرين ملليمتر (٥) ، فى حين أن طول القطر الأوسط ، أى قطر القمة العلوية التى تتصل مباشرة بالرأس b يبلغ كذلك تسعة وعشرين ملليمتر (٦) ، ويصل أكبر قطر له وهو قطر فتحة البوق P إلى ٩٠ مم (٧) ، أما فى الزمر الصغير فيبلغ قطر الجزء الأصغر من الجسم A ، أى قطر الجزء γ أربعة عشر ملليمتر (٨) ، فى حين يصل قطره الأوسط ، أى قطر القمة العلوية ، تلك التى تتصل مباشرة بالرأس b إلى ستة عشر ملليمتر (٩) ، ويبلغ طول أكبر أقطاره ، وهو قطر فتحة البوق P ٦٣ مم (١٠) .

ويميل سمك خشب قناة أو أنبوب الزمر الكبير إلى التناقص تدريجيا فى كل امتداد طول الآلة ، أى من الرأس b حتى أقصى اتساع لفتحة البوق P ، فيبلغ هذا السمك بالقرب من الرأس b سبعة ملليمترات (١١) ، ويبلغ خمسة فقط عند نهاية فتحة البوق P ، ويبدو أن سمك الخشب فى الزمر الصغير ، بكل طول امتداد القناة أو الأنبوب يظل على حاله ، فى حدود ملليمترين (١٢) ، أو أن التفاوت فى هذا السمك ، على امتداد طول الأنبوب ، لا يستحق أن يذكر .

وتكون فتحة قناة الجسم A عند القمة العلوية المتصلة مباشرة بالرأس b ، وكذلك الثقب الذى تدخل منه الرقبة q الى هذه القناة أو الأنبوب ، مستديرين ، ويبلغ القطر فى كليهما خمسة عشر ملليمترا فى الزمر الكبير ، وأربعة عشر فى الزمر الصغير .

ويصل قطر فتحة البوق P الى ٨٠ مم فى الزمر الكبير ، ويصل طول قطر هذه الفتحة نفسها فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم .

أما الثقوب الكبيرة O ، والتي أهدنت بمقدمة الجسم A وكذلك الثقب المعمول على الوجه المقابل ، فوق التلم الدائرى Y ، فهي جميعا ذات قطر موحد الطول ، يبلغ ثمانية ملليمترات ، ويتعد كل واحد منها عن الآخر بـ ٣٦ مم فى الزمر الكبير (١٣) ، فى الوقت الذى تبلغ فيه المسافة بين كل واحد من الثقوب المناظرة فى الزمر الصغير خمسة عشر ملليمترا (١٤) مع بقاء أقطارها جميعاً مساوية لأقطار نظائرها فى الزمر الكبير .

أما الثقوب الثلاثة الصغيرة 00 الموجودة على المقدمة وأسفل الثقوب السابقة ، عند النزول نحو فتحة البوق P فلا يزيد قطر الدائرة فيها ، فى الزمر الكبير على ٤ مم وتبلغ المسافة التى تفصل بينها ٣٧ مم (١٥) ، وفى الزمر الصغير نجد نفس القطر لهذه الثقوب ذاتها ، وتفصل بين أحدها والآخر مسافة ١٩ مم (١٦) . أما القبان الآخرا 00 الموجودان كل منهما على جانب ، وبانجاه مواز للثقوب السابقة فلهما نفس القطر كذلك ، وتفصل بين أحدهما والآخر مسافة ٧٧ مم فى الزمر الكبير و٤٢ مم فى الزمر الصغير .

ويرتفع الرأس b فى الزمر الكبير الى خمسة وعشرين ملليمترا ، ويبلغ طول أوسع أقطار محيطها خمسة وثلاثين ملليمترا (١٧) ، أما رأس الزمر الصغير فتعلو بأربعة عشر ملليمترا ، ويبلغ قطر أوسع محيط لها ١٨ مم (١٨) .

ويصل طول رقبة الزمر الكبير q الى ١٢٦ مم ، وتعالو النلمة الكبرى في جزئه الأمامي (١٩) بنحو ٧١ مم ، وتتسع فتحة هذه الشلمة بنحو ستة ملليمترات ، أما ثلمته الصغرى n ، في الجانب المقابل فتعلو بنحو ٥٠ مم ، أما اتساع هذه النلمة الصغرى فهو نفس اتساع النلمة الكبيرة (٢٠) ، ومن جهة أخرى فان طول الرقبة في الزمر الصغير q يصل الى ٢٦ مم ، أما ثلمته الكبرى من الأمام فتعلو بمقدار ٣٢ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها ستة ملليمترات ، وهو نفس اتساع ثلثة الزمر الكبير ، وأما ثلمته الصغرى فتبلغ ٢٣ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها الاتساع نفسه الذى للفتحتين السابقتين .

ويبلغ القطر m لتخانة الأنبوب الذى يشكل الرقبة q فى الزمر الكبير نحو سبعة عشر ملليمترا ، عند أسفل الرأس b مباشرة (٢١) ، فى حين يبلغ قطر الطرف الأدنى من هذه الرقبة q ، أى الطرف الذى تنتهى اليه قرون ثلماتها ، سبعة ملليمترات (٢٢) ، وفى الزمر الصغير ، يصل قطر الرقبة q عند النقطة m أسفل الرأس b مباشرة ، الى ستة عشر ملليمترا ، وفى الطرف المقابل ، أى فى ذلك الطرف الذى يشكل نهاية لقرون ثلماتها ، يصل طول القطر الى ٧ مم (٢٣) وتدخل العنق q بأكملها ، سواء فى الزمر الكبير أو الصغير ، من فتحة قناة أو أنبوب الجسم A حتى الرأس b ، التى يخرقها عند قمتها ثقب دائرى يبلغ قطره أحد عشر ملليمترا فى الزمر الكبير ، وعشرة ملليمترات فى الصغير ، وعن طريق هذا الثقب يدخلون كذلك الجزء الأدنى من البوقال q (٢٤) الذى يمتد حتى داخل قناة أو أنبوب العنق q (٢٥) .

ويصنع البوقال q من النحاس ، ويسمونه فى العربية لولية ، وقد وصفنا من قبل شكلها ، وهى فى الزمر الكبير أكبر منها فى الزمر الصغير ،

ويبدو أنهم ، فى الطول الذى اعتادوا أن يعطوه لهذا الجزء ، يتبعون نسبة متصاعدة تتوافق مع الأحجام ، سواء فى الزمر الكبير أو المتوسط أو الصغير ، أو أن هذا ، على الأقل ، أمر مرجح ، طبقا للتعريفات التى زودنا بها الموسيقيون المصريون الذين رجعنا اليهم ، بخصوص هذه الآلات الموسيقية ، وهذه نصوص عباراتهم :

لولية القبا طويلة ، لولية الزمر أطول من الجورى ، لولية الجورى

قصيرة .

ومن الواضح أن لهذا الجزء الصغير من الآلة ، الذى قد يبدو لأول وهلة فى غير ما حاجة لأن يكون خاضعا لتناسبات دقيقة ، نسبا وامكانات تتحدد على أساس سمعتها ، وهكذا لم يكن سدى أننا قد عرفنا بها .

أما البوقال d للزمر الكبير فأنبوب صغير من النحاس ، جدرانه شديدة الرقة ، ويصل ارتفاعه الى ١١٣ مم ، ولقناته أو أنبويه ، التى يمضى قطرهما مستدفا بشكل تدريجى من أسفل الى أعلى . فتحة يبلغ اتساعها سبعة ملليمترات عند طرفها الأدنى ، وثلاثة عند الطرف المقابل (٢٦) . ويعلو البوقال d فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم ، ويبلغ فتحة الأنبوب من أسفل ستة ملليمترات ، أما من أعلى فنجد سعة هذه الفتحة مماثلة لسعة نظيرتها فى الزمر الكبير (٢٧) .

ويبلغ قطر الحلقة الصغيرة (الصدف المدور) واحدا وأربعين ملليمترا ، وهى مثقوبة عند وسطها بنقب يصل اتساعه الى نحو ٤ مم ، وعن طريق هذا الثقب يتم ادخال كل الجزء من البوقال الذى يعلو فوق الجزء النساتىء حيث تتوقف هذه الحلقة (٢٨) .

أما القشة أو اللسان فهى نفسها فى كل صنوف المزامير مهما يكن

حجمها ، ويبلغ ارتفاعها (طولها) ستة عشر مليمترا (٢٩) ، وطرفها الأدنى أسطوانى الشكل ، ويبلغ طول قطر فتحتها أربعة مليمترات من أسفل ، وُبدأ من النقطة النى تأخذ فيها الفشة شكلها المسطح ، وحى الطرف العلوى ، يظل هذا التسطح يمتد على قدر المستطاع ، وتظل الفتحة تضيق وتضيق فى اتجاه ، وتمتد محتفظة بالبعد نفسه فى الاتجاه الآخر ، بحيث يمكننا القول بأنه ليس لها سوى بعد أو طول واحد هو الموجود باتجاه الجزء المسطح منها ، ويبلغ هذا البعد عند الطرف العلوى ثلاثة عشر مليمترا وعن طريق هذا الجزء المسطح من القشه يقوم العازف بالنفخ فى آلة الزمر التى يعزف عليها .

الهوامش :

- (١) اللوحة CC الشكل ١ (وتنتمى كل الأشكال هنا الى اللوحة نفسها) .
- | | |
|------------------------------|---|
| • الشكل رقم ٢ (١٦) | • الشكل رقم ٢ (٢) |
| • الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ (١٧) | • الشكل رقم ١ (٣) |
| • الأشكال ٣ ، ٤ ، ٥ (١٨) | • الشكل رقم ٢ (٤) |
| • الشكلان ١ ، ٥ (١٩) | • الشكل رقم ١ (٥) |
| • الشكل ٥ (٢٠) | • الشكل رقم ١ (٦) |
| • الشكلان ٣ ، ٥ (٢١) | • الشكل رقم ١ (٧) |
| • الشكل رقم ٣ (٢٢) | • الشكل رقم ٢ (٨) |
| • الشكل رقم ٥ (٢٣) | • الشكل رقم ٢ (٩) |
| • الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ (٢٤) | • الشكل رقم ٢ (١٠) |
| • الشكل رقم ٤ (٢٥) | • الشكل رقم ١ (١١) |
| • الشكل رقم ٤ (٢٦) | • الشكل رقم ٢ (١٢) |
| • الشكل رقم ٦ (٢٧) | • الشكل رقم ١ (١٣) |
| • الشكل رقم ١ (٢٨) | • الشكل رقم ٢ (١٤) |
| | • الشكل رقم ١ (١٥) |
| | • الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ (٢٩) |

المبحث الخامس

حول طريقة العزف على المزمار ، وحول جدولته

الموسيقى ، وحول تنوع ومساحة نغماته

على الرغم من أن الزمر يعد آلة موسيقية من نوع مزمارنا نفسه ،
فإننا لن نتوصل للعزف عليه بنجاح ، إذا ما تشنا أن نفعل ذلك ، بالطريقة
نفسها التي نتبعها مع مزمارنا ، إذ يختلف فم وملمس المزمار المصرى تمام
الاختلاف عن نظيريهما فى مزاميرنا ، فليست الشفاه هنا هى التى
نضغط على القشة ، إذ أن هذه القشة رخوة للغاية وليفية لأكثر مما ينبغى
وتنقصها المرونة بشكل نام ، ولذلك فمن السهل لها أن ترتخى تحت ضغط
الشفاه ، وبدلاً من أن تتردد أو تهنز (محدثة النغمة المطلوبة) ، فإنها
نفل تماماً دون أن بدع ممرا لنفخة العازف .

وعند العزف ، يدخل العازف فى فمه ، كل جزء البوقال d (١) الذى
يوجد أعلى الصدف المدور (٢) ولا يكتفى بإدخال القشة وحدها ، ثم يضغط
بشفتيه على هذا الجزء من البوقال مع نفخ وجنتيه اللتين تستندان (احدهما)
بشدة إلى الصدف المدور ، مما يؤدي إلى الضغط على انتفاخهما ، وهو أمر
يؤدي بدوره إلى زيادة دفع الهواء الذى تمتلئان به ، مما يعطيه المزيد من
قوة الاندفاع ، وبرغمه على أن يلتمس لنفسه منفذاً ، لن يكون سوى
فتحة القشة التى يلمسها لسان العازف برقة ، لمسا خفيفا ، فيمضى من
هناك ليمر فى البوقال d (٣) الذى ينقلها ، بدوره كذلك ، إلى

الجزء q (٤) الذى أطلقنا عليه اسم الرقبة ، ومن هناك يواصل اندفاعه الى جسم الآله الموسيقية A (٥)

كذلك فلن ينوصل العازف الى اقفال كل الثقوب المستخدمة كملامس للزمر لو أنه لم يستخدم سوى السلامييه الأولى من أصابعه ، على نحو ما نعمل نحن عندما نعزف على آلات المزمار أو الناي (الفلاوت) أو الكلارينيت ، أو أية آلة نفخ أخرى ذات ملامس ، ذلك أن ثقوب الناي الكبير تتباعد ، الواحد منها عن الآخر بمسافه لا يستطيع العازف معها أن يباعد بين أصابعه لغير ما حد ، كيما يبلع هذه الثقوب ، بقصد أن يتمكن من اقفالها بشكل جيد ، وفى مثل هذا الوضع يكون من المستحيل تنى الأصابع عند المفاصل وتدويرها ، إذ أن هذه الأصابع محكومة بطولها ، بالضرورة .

ومع ذلك فإن العازف لا يضطر لبسط أصابعه على هذا النحو لأن ثقوب الزمر الكبير بالغة البعد بعضها عن البعض الآخر ، وإنما السبب فى ذلك أن من عادة المصريين أن يوقعوا أو يامسوا آلاهم باقفال ثقوبها بالسلامييه الثانية من أصابعهم ، فأما والحال هذه ، وحيث أنهم مضطرون من أجل ذلك لأن يبسطوا أصابعهم بكل طولها ، (وهو الأمر الذى قد لا يضطرون اليه اذا ما لمسوا الثقوب بالسلامييه الأولى) ، فقد وجد هؤلاء أن من الأوفق أو من الأنسب للنظر أن تكون هذه الثقوب موزعة على هذا النحو ، بطول جسم الزمر الكبير ، إذ على الرغم من أن للمزامير الأخرى وكذا لغالبية آلات النفخ عندهم ، التى تلمس بالأصابع ، ثقوبا قريبة الى بعضها البعض بالقدر الكافى ، فانهم مع ذلك لا يقفلون هذه الثقوب الا بواسطة السلامييه الثانية من أصابعهم ، وعلى ذلك ، فهذه الطريقة فى لمس الآلات الهوائية أو آلات النفخ ، طريقة خاصة بهم وحدهم ، لم تدع اليها ضرورة نابغة من شكل هذه الآلات عندهم ، أو من طريقة توزيع ثقوبها .

ولكى يتم العزف على الزمر ، يمسك العازف الآلة باليد اليمنى ، مع
اقفال :

١ - الثقب الواقع الى الخلف ، على الحظ ، (٦) بالسلامية الأولى
من الابهام .

٢ - أول الثقوب السبعة الأمامية بدءاً من أعلى الآلة ، بالسلامية
الثانية من السبابة .

٣ - الثقب الثانى من هذه الثقوب بالسلامية الثانية من الوسطى .

٤ - الثقب الثالث منها بالسلامية الثانية من البنصر .

ثم بواسطة السبابة والوسطى والبنصر والخنصر من اليد اليسرى ،
يقفل العازف الثقوب الأربعة الأخيرة بهذا الترتيب ، وان يكن آخر هذه
الثقوب الأربعة لا يقفل الا بالسلامية الأولى من الخنصر .

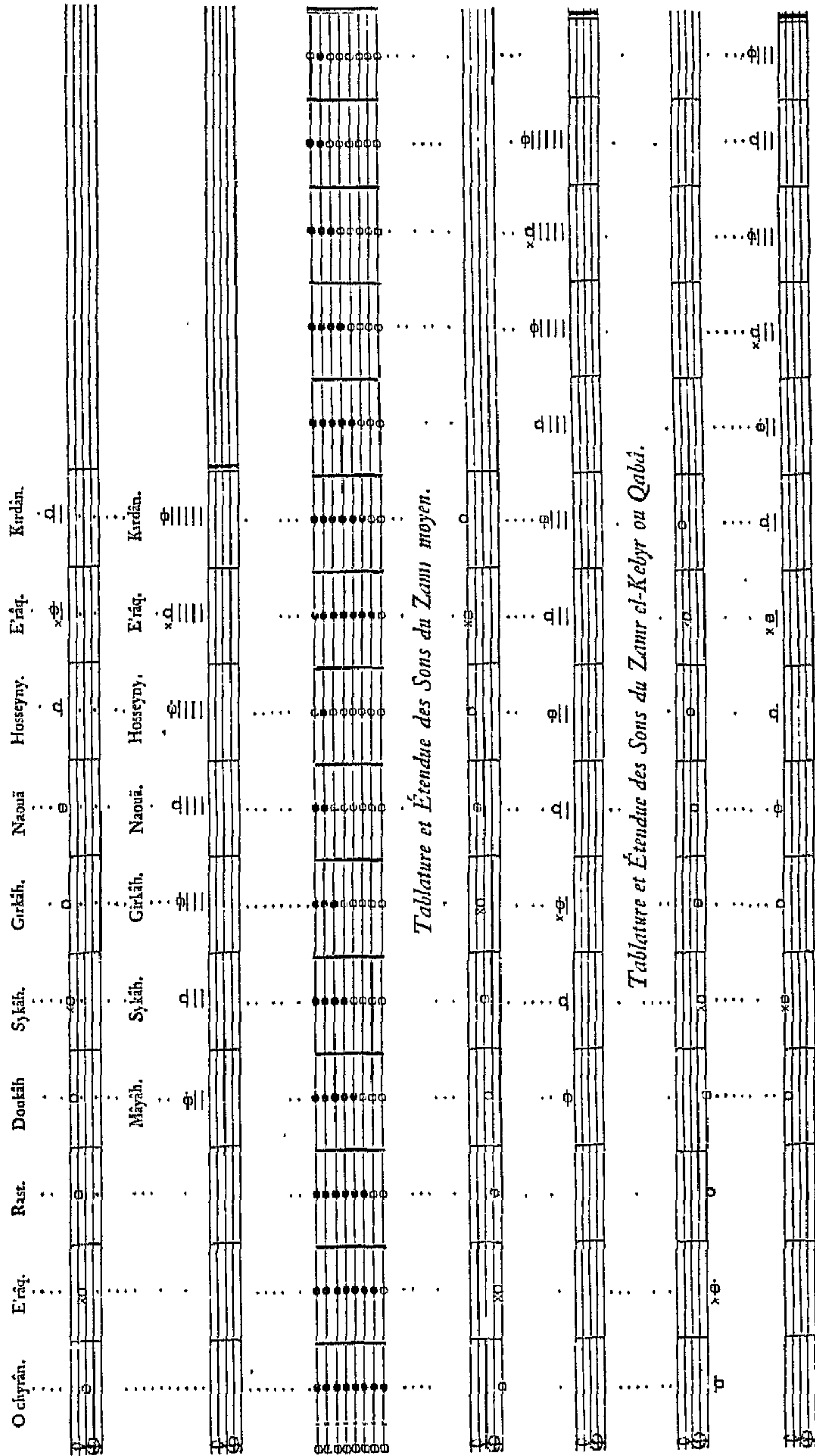
وبعد أن تهيأ الأصابع على هذا النحو ، وبعد أن يتم اقفال الثقوب على
التعاقب من أسفل الى أعلى . ومع بث النفخة بقوة متصاعدة ، يستطيع
العازف أن يستخلص من آله أكثر من ثمانيتين من النغمات كما سوف نرى
فى السلم النغمى الناتج عن ملمس هذه الآلة .

وسواء أكان العزف يتم على الزمر الكبير أو الأوسط أو الصغير ، فان
طريقة لمس الثقوب واحدة فى كل هذه الحالات ، وانما النغمات وحدها هى
التي تختلف ، وان تكن تتعاقب بالترتيب نفسه ، وفى علاقات متماثلة ،
ولهذا السبب ، فان المرء اذا عرف كيف يستخدم ملامس واحد من هذه
المزامير الثلاثة فسيعرف كيف يستخدم ملامس الصنفين الآخرين .

وسنقدم هنا الجدول النغمى لملامس الجورى ، وسنقابل به الجدول

النغمى للمزمارين الآخرين ، فعلى الزمر الجورى هذا عرنا الجدول النغمى للمزامير على يد الموسيقى الذى طلبنا اليه ذلك ، وحث لم يكن - هو - يسمعنا أية نغمة الا بعد أن يتيح لنا الوقت لتدوينها ، وملاحظة الملمس الذى تصدر عنه وكذلك بعد أن يذكر اسمها ، وهى أمور اتفقنا عليها فيما بيننا منذ البداية ، فقد باتت فى حوزتنا أكبر الوسائل قدرة على المقارنة بقدر الامكان ، حتى غدونا فى حالة تمكننا من أن نتيقن بأنفسنا من دقة المعلومات والأفكار التى تقال لنا . ولقد أصبح هذا فيما بعد أمرا بالغ النفع لتبديد الكثير من الشكوك التى كان التفكير يولدها فينا ، عندما كنا نعاود قراءة الاجابات التى قدمت الينا ، والتى دونها أولا بأول ، فى لقاءنا بالموسيقيين المصريين ، ذلك أنه اذا كان التلميح يكفى كى يستدل من يعرف ، فان الأمر فى غالبيته ليس كذلك ، حتى ولو بعد شرح طويل ، لمن كان أخا جهالة .

جدول ومساحة وتباين نغمات المزمار الجورى



ويأتى المعيار النغمى للزمر المتوسط فى خماسية أدنى من آلة

الجورى ، ولا بد أن يكون القبا أو الزمر الكبير فى الثمانية الحادة بالنسبة للزمر المتوسط ، وان يكن الزمر الكبير الذى ابتعناه فى القاهرة ، والذى لا يزال فى حوزتنا ، لم يدوزن فى هذا السلم ، فهو فى مقام أدنى من الثمانية الغليظة للجورى ، فأما والحالة هكذا فان هذا الاخلاف يعلمنا شئنا كنا ، لولا ذلك - سنجعله ، وهو أن الآلات الشرقية التى تنتسب الى النوع نفسه ، ليست مدوزنة على الدوام ، وبشكل دقيق ، فى المقام ذاته ، وأن القوم فى الشرق ، كما هو الحال فى أوربا ، لا يتبعون دوما معيارا نغميا موحدا ، ولهذا السبب ، فعندما نفترض أن النغمات ، مع ذلك ، كانت ستغدو هى ذاتها لو أن المعيار النغمى فى كل واحدة من هذه الآلات كان متشابها ، وأنها ستمثل بالترتيب نفسه حين تكون فى المعيار نفسه ، فذلك لأننا سندونها كما لو كانت كذلك فى الواقع . ولقد سلكنا نفس السلوك الذى يسلكه الناس فى أوربا ، فى باريس على سبيل المثال ، حين يجمعون ألحانا من الأوبرا الكبيرة وألحانا من الأوبراوميك وألحانا ثالثة من الأوبرا بوف الايطالية ، فبرغم أن بعض هذه الألحان قد وضعت وأديت طبقا لمعيار أكثر خفوتا فى حين وضع البعض الآخر منها وأدى فى معيار أكثر جهارة فان الأمر لم يحل دون أن ينظر الناس الى النغمات التى تحمل الاسم نفسه ، والتى تأتى فى الترتيب ذاته على أنها ليست هى النغمات نفسها ، كما لم يمنعهم ذلك من ألا يدونها بالطريقة نفسها .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢) الشكل رقم ٢ .
- (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٤) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٥) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٦) اللوحة CC الشكل رقم ٣ ، وقد رقمنا الثقوب بالأرقام .
ويحمل هذا الثقب الرقم 8 .

الفصل الثاني

عَنْ الْمُرَافِقَةِ

المبحث الأول

حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالعراقية

كلمة عراقية تعنى الشيء القادم من بلاد العراق : E'râq أو كما يكتبونها فى أوربا Irac ، ويبقى أن نعرف الآن ما هى هذه البلاد ، وان لم يكن هذا بالأمر اليسير ، ذلك أن هناك منطقتين تحملان هذا الاسم : العراق العربى أى عراق العرب ، والعراق الفارسى أى عراق العجم ، وأولى هاتين المنطقتين هى تلك التى عرفت قديماً باسم أرض كلدان أو بابل ، ويزعم البعض أن اسم عراق الذى يطلق على هذه المنطقه اليوم هو اسم مدينة بالغه القدم كانت توجد فى هذه البلاد منذ عصر نمرود ، وقد ألحقت بها الصفة : عربى لأن العرب كانوا يقطنون هذه البلدة نفسها ، أما المنطقة الأخرى التى تعرف كذلك باسم عراق فتوجد فى فارس ، وتشمل جزءاً كبيراً مما كان يطلق عليه قديماً اسم ميديا الكبرى .

ولا شك هناك فى أن الموسيقى العربية قد أثرت بفعل الكثير من الابتكارات والاكتشافات المتصلة بهذا الفن ، والتى ترجع الى واحدة من هاتين المنطقتين ، فمن هناك وفد كبر من المقامات الموسيقية عند العرب ، ولا يزال يشار إليها حتى اليوم باسم الأصل الذى جاءت منه ، وتلك هى مقامات عراق ، عجم ، عراق عربى ، عراق عجمى ، نوروز العجم . . الخ . وهكذا فليس شيئاً سهلاً أن نحدد بدقة صارمة الى أى من هذين البلدين : عراق العرب أو عراق العجم تعود الآلة الموسيقية التى نحن بصددتها الآن . ومع ذلك ، فإذا كان مخولاً لنا أن نجازف بتقديم الافتراضات ، فى

غيبية من الشهادات التي تعورنا حتى تنتشلنا من التخبط الذي نجد أنفسنا فيه ، فلا بد أن نؤسس افتراضاتنا هذه على شكل هذه الآلة ، الذي لا ينتمى قط الى الذوق الفارسي ، ولن نجد صعوبة في التدليل على ذلك ، وفي الواقع فإن شكل العراقية ينتسب الى الذوق العربي أكثر بكثير مما ينتمى الى ذوق الفرس ، فالرأس المنتفخ على هيئة بيضاوى ، والذي نجده أكثر ضخامة من بقية كل جسم الآلة يذكرنا تماما بالأسلوب العربي الأصيل الذي نلاحظه ، فى غالبية الأحيان ، فى كل ما يتصل بالعمارة وفن الرسم فى منشآت العرب ، اذ نجد الأسلوب نفسه فى مساجدهم ، حيث تعلوها القباب الضخمة ، وفى هذه المآذن ذات البنية الرشيقية الخفيفة الجسور والتي تكاد تبدو لنا عمدا منعزلة بالغة السموق ، يتوجها ما يشبه فانوسا ضخما من الأحجار تكون بالنسبة لها بمثابة الرأس ، كما نجد الشيء نفسه فى الدهاليز الخارجية التى تحيط بها ، بين مسافة وأخرى . وبصفة عامة فاننا نتصرف على هذا المزاج العجيب لدى العرب حين يعطون للأشياء العالية حجما أكبر عند القمة عنه عند القاعدة (١) ، وقد سبق أن استرعيينا اليه الانتباه عند الحديث عن عنق الآلات الوترية التى يستخدمها هؤلاء القوم ، كما نجده فى شكل آلات النفخ ، وهنا ، فى آلة العراقية ، ويبدو أن العرب ، عندما تبنوا هذه الأطوال أو النسب فى منشآتهم ، وكذا فى كل أعمالهم الفنية قد شاءوا أن يسلكوا الطريق المعاكس لطريق قدماء المصريين ، هؤلاء الذين كانوا يعطون لكل منشآتهم ، على وجه التقريب ، الشكل الهرمى ، وهو الشكل الذى يريح العين بما يوحي به من فكرة المتانة التى تشبع عنه ، وهو ما لا تقدمه لا المنشآت العربية ولا منشآتنا نحن العمودية* ، ومع ذلك فاننا نكتفى بالقول ، دون أن ننقب عن كل ما يبتعد

* أى ذات الشكل القوطى - المترجم .

عن مزاج الفرس فى آلة العراقية ، ويقترب ، على العكس من ذلك ، من المزاج العربى ، بأن هذه الآلة التى تخترقها ثقب سبعة عند المقدمة (أى من الأمام) مثل آلة الزمر ، والنسب لها لسان (قشة) عريض للغاية ، إنما هى ، فى رأينا ، آلة عربية صرف ، وتنتسب فى نوعها الى المزامير ، ولذلك فسننظر اليها باعتبارها مزار العراق العربى .

الهوامش :

(١) تحدث الشرفات الواسعة والفاخرة ، والنسب تمتد بارزة الى خارج البيوت ، وتتوج ارتفاعاتها ، فى مصر ، هذا الأثر نفسه فى العين ، وهذه الشرفات التى يراها المرء فى الشوارع الضيقة ، فى جانب ، تقترب كثيرا من الشرفات المقابلة فى الجانب الآخر ، بحيث لا يلزم الا أقل القليل ، حتى تتلامس هذه الشرفات .

المبحث الثاني

حول خامة وبنية وشكل وأبعاد العراقية

وكذلك كل جزء من أجزائها

تصنع هذه الآلة ، جميعها ، من خشب البقس (١) ، ومن قطعة واحدة باسثناء القشة a (٢) التي تؤخذ من طرف غاب بحرى ، فهذه هي كل مكوناتها . ولا ينبغي أن ننظر الى الوصلتين X ، Y اللتين نضغطان ، احدهما أعلى اللسان وثنائيهما أدناه ، باعتبارهما جزئين متممين للعراقية بشكل أساسى .

فالوصلة الأولى × (٣) عبارة عن شريط مزدوج ، معمول من قطعتي غاب مرفعتين ، ومربوطتين ، الواحدة الى الأخرى ، من الطرفين ، حتى لا تتركبا فيما بينهما ، حين تقترب احدهما من الأخرى ، سوى فراغ ضيق للضغط على شفتي القشة التي يدخلونها الى هذه الوصلة عندما يتوقف العزف على هذه الآلة ، وهذه الحيلة أمر بالغ الأهمية ، لأن الغاب البحري الذى تصنع منه القشة ، لم يزل ، برغم أنه قد تم ترقيقه كثيرا عند النقطة a 1 (٤) سميكا لأكثر مما ينبغي حتى لا يمكن ضغط شفتي هذه القشة اذا ما أدت حرارة الجو الى تباعدهما (أو التوائهما) ، وجفتا وهما على هذه الحال . أما الوصلة الثانية فتؤخذ من طرف عصا خشبية صغيرة ، مشقوقة بطولها الى شقين ، ثم أخذ نصفها وطوى حول نفسه بقصد التقريب بين الطرفين (أو الشقين) وربطهما معا ، ويشكل هذا الرباط شكلا بيضاويا مسحوبا ينتهى بقمة مدببة عند الأطراف المخصصة لاحتواء أسفل

القشة . ولكى تحول دون أن يخلى هذا الجزء مكانه للتسطح أو الترفق الذى تم احداثه على كل مساحة الجزء الباقى نحو ارتفاع الآلة (أى نحو طرفها من ناحية القم) .

فاذا تم قياس الآلة ، دون القشة ، أى قياس كل ما هو مصنوع من خشب البقس ، فسيصل طولها الى ٢٤٤ مم ، أما حين تضاف القشة اليه فسيبلغ ٣٢٥ مم . وآلة العراقية عبارة عن أنبوب أو قصبه من خشب البقس ، يمكننا أن نقسمها الى ثلاثة أقسام : الرأس t والجسم A والقدم P . والرأس t هو الجزء العلوى المنتفخ ذو الشكل البيضاوى (٥) ، أما الجسم A فهو الجزء الأسطوانى من الأنبوب (٦) وأما القدم P فهي الانتفاخ الذى يشكل قاعدة الآلة ، وفى الوقت نفسه فتحة بوقها ، وتمتد قناة الأنبوب بكل امتداد هذه الأجزاء الثلاثة من أعلى الى أسفل ، وان لم تحتفظ على الدوام بالشكل نفسه ، ولا بالاتساع ذاته ، فهي بيضاوية فى الجزء الأكبر من امتدادها ، ولا تنتظم استدارتها ، بعض الشيء الا فى ذلك القسم من الرأس الذى يدخلون فيه الجزء الأدنى من القشة ، وكذلك فى كل طول فتحة البوق P الذى يبدأ فى الاتساع داخليا ابتداء من ثقب الملمس ، ويبلغ طول القطر الأكبر من هذه القناة ، مقيسا من الأمام الى الخلف ، عند قمة الرأس ١٨ مم ، أما قطرها الأصغر ، مقيسا من نفس الموضع ، من اليسار الى اليمين ، فلا يبلغ سوى ١٧ مم ، ويمضى اتساع هذه القناة ليضيق بشكل تدريجى حتى نحو منتصف الجسم A الذى لا يصل قطرها عنده لما يزيد على ١٠ مم ، والى ما تحت هذا الموضع بقليل تبدأ سعة القناة فى الزيادة ولكن على نحو أسرع مما كانت تتضاءل به من قبل ، وتمضى لتتخذ شكلا دائريا ، بحيث تصبح فتحتها عند قمة فتحة البوق التى تنتهى القناة اليها ، مستديرة ، يصل قطرها الى ٢٦ مم ويكون

الجزء الأسطوانى الذى يشكل الجسم A خاليا تماما من أية نقوش أو بروزات ، ويصل قطره الى ١٥١ مم ، ويبلغ قطر ثخانتته الى نحو ٢٧ مم ، ومنتخال هذا الجزء من الآلة ثقب سبعة 0 ، تصطف على مقدمة الآلة أو الجزء الأمامى منها ، وقد رقمناها على النحوالتالى 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 8 كما يوجد ثقب آخر على الجانب المقابل الذى يشغل الفراغ المحصور بين الثقب رقم 6 والثقب الآخر الذى يحمل الرقم 8 ، وقد أشرنا اليه بالرقم 7 . وتشغل الثقوب السبعة الأماميه على نحو التقريب كل طول الجزء الأسطوانى بحيث لا يوجد بين الثقب 1 والموضع العلوى من الأنبوب الذى تنتهى اليه الرأس ، سوى ثلاثة ملليمترات ، كما أن الثقب 8 لا يكاد يبعد عن الطرف المقابل الا بمقدار ملليمتر واحد ، حيث يبدأ انفخاق القدم P ، وتكون فتحات هذه الثقوب ، فى خارجها ، أكبر منها فى داخلها ، ويكون قطرها الأكبر هو القطر الرأسى ويصل الى ١١ مم ، أما قطرها الأصغر فهو الأفقى ويبلغ ٩ مم ، ولا يزيد اتساع فتحة الثقب من الداخل عن ٨ مم ، وتبلغ المسافة بين كل ثقب وآخر نحو ١٢ مم .

وترتفع الرأس e (يصل طولها) لمسافة ٦٧ مم ، ويبلغ طول قطر القسم الأكبر سمكا فيها الى نحو ٤٨ مم ، وينقسم سطحها الى خمس دوائر غير منساوية الاتساع ، وتنقسم بدورها الى أربع دوائر تتكون من ثلثات مزدوجة محفورة فى سمك الخشب ، أما الدائرة الأخيرة ، أى تلك الأكثر اقترابا من الأنبوب الأسطوانى A فتنتهى بنتوء زينة يتوج الجزء العلوى من جسم الآلة ، ويوجد خلف الرأس ثقب غير مستوفى استدارته ، يقع مركزه فوق الدائرة الأولى ذات الثلثات المزدوجة ، ويمتد أكثر من نصف محيطه فوق الدائرة الأولى ، ويمتد جزء آخر من هذا المحيط فوق الدائرة الثانية ، ويصل طول قطر هذا الثقب ، مقيسا بشكل رأسى ، الى نحو

٧ مم ، أما إذا قسناه أفقيا فلا يكاد يجاوز ستة مليمترات .

أما القاعدة أو القدم P (٧) ، في هذه الآلة ، فيصل ارتفاعها (طولها) الى ٢٧ مم ، أما الانتفاخ الذى يشمل كل امتدادها فيتكون من خمس دوائر تتحدد ، كما هو الحال فى دوائر الرأس ، بفعل ثلثات مزدوجة ، محفورة بالمثل فى سمك الخشب ، وحيث تكون الدائرة الخامسة ، وهى أكبرها ، الى أسفل فلن يكون بالامكان رؤيتها بشكل واضح طالما كانت الآلة واقفة ، كذلك فان الدائرة الأولى تكون مسبوقه بنتوء حلية بارزة تفصل بين القدم P وبين الجسم A ، بدءا من هذه الدائرة الأولى ، التى يصل قطرها بالقرب من النتوء البارز الى نحو ٣٤ مم ، وتتسع القاعدة فى جزء من القدم يصل الى الدائرة الثالثة ليصل قطرها الى ٤٢ مم ، ثم بعد ذلك تضيق مائلة الى الشكل المسطح حتى تبلغ فتحة القناة التى قدمنا أطوالها من قبل .

وتتكون القشة a من طرف ساق غاب بحرى بطول ٩١ مم ، وقد يصل طول قطر سمكها ، فى حالتها الطبيعية الى ١٦ مم ، وقد سطح جزء من ساق الغاب البحرى ، أما القسم الأول منه فقد ضيق أو ضغط ، وأما القسم الذى تم تسطيحه فهو الجزء الذى عملت فيه شفتا القشة ، فى حين يمثل الجزء المضغوط قسبة أو أنبوب القشة ، وحيث قد تم ترقيق سمك الجزء الذى لم يتم تسطيحه فان طول قطره ، من الناحية الدنيا ، لا يبلغ بعد سوى أربعة عشر مليمترا ، وبمجرد أن يصبح التسطیح أكبر ، يمتد السطح كذلك لمسافة أكبر ، بحيث يبلغ اتساع السطح الى ٣٣ مم فى الجزء العلوى من القشة ، واليكم الطريقة التى اتبعت لجعل ذلك ممكن الحدوث :

ينتزع ، من أعلى ومن أسفل على حد سواء ، كل اللحاء اللامع من الجزء المسطح من الغاب a (٨) ، ويقلل منه لأكبر قدر مستطاع ، حتى يصبح أكثر

قابلية للانثناء وأكثر مرونة . وهذا الجزء هو ، في الوقت نفسه ، الجزء الذي يتم ادخاله في الفم ، والذي يتم الضغط على سطحه السفلي ، برفق ، بواسطة لسان (العازف) عندما يقوم العازف بالنفخ في القشة ، والذي تؤدي هذه النفخة ، عند مرورها فيه ، الى تردد جدرانها المرققة عند السطح a_1 . وعلى العكس من ذلك يترك كل اللحاء الجاف واللامع فوق القسم الناني من القشة a_2 ، كما يترك بالمثل على القسم الأول من الجزء الثالث a_3 الذي لم يتم تسطيحه قط ، وفي الوقت نفسه ينتزع هذا اللحاء من فوق القسم الناني من هذا الجزء الثالث ، وهو المخصص للدخول في قناة أو أنبوب الآلة .

ولقد وصفنا من قبل الجزئين X و Y (٩) ، ولكنهما ليسا ذوي أهمية كبيرة لحد يكفي للتوقف لتقديم أبعادهما . وفضلا عن ذلك فاننا نستطيع أن نرى واحدا منهما ، بحجمه الطبيعي ، وفي شكل جانبي (بروفيل) ، في الشكل رقم ١٢ ، ولن يلقي المشاهد القارئ ، كبير عناء في تحديد أبعاد الجزء الثاني ، اذا ما قارنه ببقية أجزاء الآلة .

هوامش :

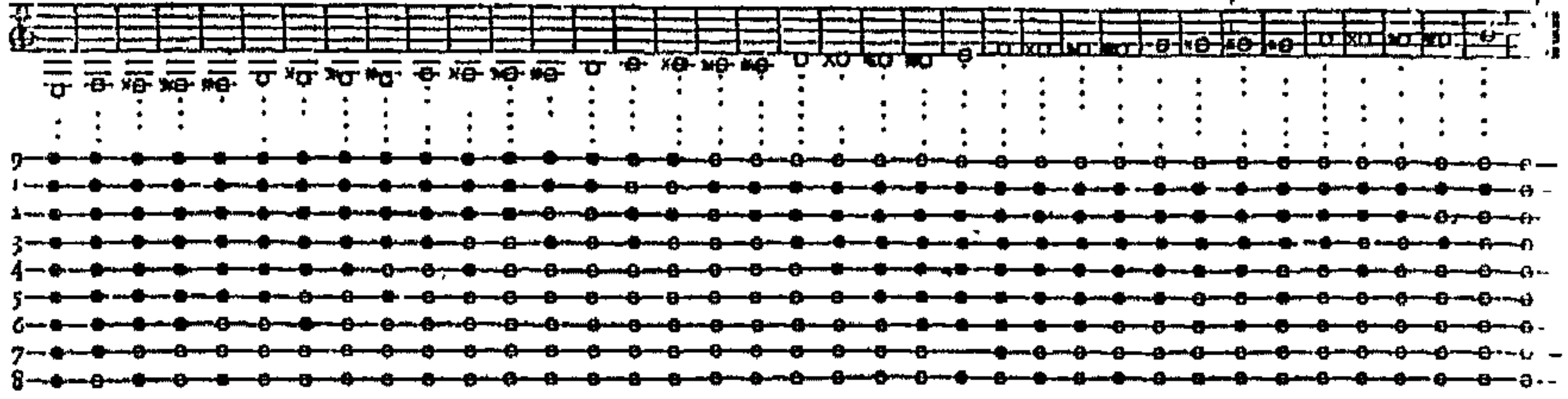
- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١١ .
- (٢) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٥) الشكل ١١ .
- (٦) شرحه .
- (٧) هذا الجزء نفسه ، اذا ما نظرنا اليه آخذين في الاعتبار اتساع فتحته ، هو نفس الجزء الذي أطلقنا عليه اسم فتحة البوق .
- (٨) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٩) الشكلان ١١ ، ١٢ .

المبحث الثالث

عن طريقة العزف على العراقية ، وحول جدول ، ومساحة ،
وتباين نغمات هذه الآلة

يمسك المصريون بآلات النفخ الموسيقية لديهم ، على الدوام ، باليد اليمنى ، وبأصابعهم المبسوطة يلمسون على الدوام كذلك ملامسها ، وهم يسلكون السلوك ذاته في غالبية عاداتهم وممارساتهم ، فكل ما عندهم مقابل أو تقيض نام ، لكل ما يأتيه الناس في أوروبا ، وفي فرنسا بصفة خاصة .
وللعزف على العراقية ، يقفل بالابهام الثقب رقم ٩ الواقع خلف رأس الآلة I ، ثم تسد الثقوب الأربعة الأمامية : 1 , 2 , 3 , 4 بالأصابع الأربعة الأخرى من اليد نفسها : السبابة والوسطى والخنصر والبنصر ، وبعد ذلك يقفل بابهام اليد اليسرى ، الثقب رقم 7 الواقع الى الخلف من أسفل الآلة ، ثم بواسطة الأصابع الثلاثة التالية ، من اليد نفسها ، تسد الثقوب الثلاثة الأمامية الأخرى 5 , 6 , 8 ، وبعد أن تسد الثقوب على هذا النحو ، ومع النفخ في الفشة ، على نحو ما بينا من قبل (١) ، تنتج النغمة الأولى في الغليظ ، ثم نحصل على النغمات الأخرى ، عن طريق فتح هذا أو ذاك من الثقوب ، على نحو ما يرى القارئ في الجدول الذى تقدمه عن ملامسها هنا .

جدول ملامس العراقية . ومساحة وتنوع نغماتها(٢)



الهوامش :

- (١) انظر المبحث الثاني من هذا الفصل .
- (٢) كنا ما نزال بحاجة الى اللجوء الى العلامة X التي ابتكرناها للإشارة الى فاصلة وسيطة بين فاصلة نصف الرافعة وفاصلة الرافعة العادية .

الفصل الثالث

عن آلة البون، عند المصريين، الحديث

وهي الآلة الموسيقية التي يسمونها النفير

المبحث الاول

الفكرة التي يقدمها سكاتشى حول شكل البوق عند قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل الذي يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذي يقترب بدوره ، وكثيرا ، من شكل النفير ، الذي يستخدمه المصريون المحدثون

تخيل سكاتشى Scacchi (١) أن البوق عند قدماء المصريين ، كان ذا شكل يماثل شكل البوق الذي نستخدمه نحن اليوم ، وأسس زعمه ، على نص فى الجزء الحادى عشر من تحولات أبوليوس :

"I bant dicati mango serapi tibicines, qui, per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram, familiarem templi modulum frequentabant"

وترجمته :

« عازفو الزمار المخصصون للاله سرابيس العظيم ، كانوا يرددون على النفير المائل الممتد الى الأذن ، والذي يمسك باليد اليمنى ، كانوا يرددون النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » . ولكنه فسر الكلمات :
per obliquum calamum

بكلمات : « بواسطة بوق معقوف »

ثم يذكر أن العبارات الآتية :

"dextrâ^(e) familiarem templi deque * modulum frequentabant"

* وإصح للقارىء أن هذه الكلمة لم ترد فى النص اللاتينى السابق .
(المترجم)

تعنى أن الموسيقيين « باطالتهم أو تقصيرهم للقصبات باليد اليمنى كانوا ينوعون من نغمات لحنهم » .

ومع ذلك فلو أن سكانشى قد عرف وقتها أن النفير عند المصريين المحدثين يكاد يماثل آلة النفير التي نستخدمها ، وأنه بالمثل يتكون من قصبه معقوفة ، لأمكنه ، على أساس أفضل ، أن يؤكد لنا أن النفير قد انتقل ، بشكل مباشر ، من المصريين القدماء الى المصريين المحدثين ، بل لعله كان سيعرف ، بعد ان يستمع مثلنا الى آلة النفير ، أن هذه الآلة ننتسب الى النوع نفسه من الأبواق التي كان ينفر من سماعها أهالى ليكوبوليس وبوزيريس وأبيدوس لأنهم يجدون نغمتها شبيهة بنهيق الحمار ، الذى يشبه بشعره الأحمر ، عبقرية أو جنية الشر عندهم : **طيفون** ، التي كانوا يرتعدون منها رعبا .

وبقدر ما لا يجد المرء ما يغريه بأن يتفحص ما ان كانت هذه المقابلات أو المقارنات ، التي كان القدماء المصريون يعقدونها ، تتفق مع العقل أو تجافيه . فانا لن نسعى ، بالمثل ، الى التدليل على ضعف الأساس الذى تنهض عليه مقابلات أو مقارنات سكاتشى : فضلا عن ذلك ، فلقد نهض بهذا العبء آخرون ، ومن بين مواطنيه أنفسهم (٣) ، لكننا نكتفى ، ببساطة ، بوصف آلة النفير ، ما دمنا لا نريد قط أن نحسد ما سوف يطلقه القراء العلماء (المتخصصون) من حكم ، فهم أكثر منا قدرة ، على وضع اجابة لمثل هذا السؤال . وفيها يؤكد سكاتشى (Myroth. 3, Cap. 54) أن هذه الآلة الموسيقية ، وهى البوق ، كانت مستخدمة أيضا فى مصر القديمة مستندا فى ذلك الى كلام أبوليوس فى الجزء الثانى من كتابه (المسخ) *Metamorfosi* - (وهو فى الحقيقة الجزء الحادى عشر ، اذ أن المؤلف قد قرأ الرقم (١١) على أنه رقم (٢)) . والذى يحدثنا فيه عن حفل القربان الذى كان يقام تكريما للربة ايزيس : « وأقبل عازفو البوق » ، (كلمة « عازفو البوق

Tibicines ، لا توجد بهذا المعنى تماما فى هذا الموضع من النص ، ولكن فى موضع لاحق ، وينبغى قراءة هذه الفقرة على النحو الذى قرأناها به فى الفقرة الأولى من هذا المقال) .

« عازفو البوق المخصصون للاله سرايبس العظيم كانوا يرددون على البوق المائل الممتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله ، » .

وفى كلامه أيضا « عن البوق المائل » ما يدل على أن هذا النوع من الأبواق ينثنى ، وبكلماته الأخرى : « يعزفون باليد اليمنى النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله ، يعنى أن حركة اليد تطول أحيانا وتقصر عند العزف على هذه الآلة .

يقول : « وكانت اليد اليمنى تمد أو تسحب للخلف أنابيب البوق التى كانت الأنغام الموسيقية تنبعث منها ، بحيث كان عازفو البوق يتحكمون فى النغمات عن طريق هذا المد أو السحب » .

وهو لا يوضح ذلك فى الصورة الموجودة فى ص ٦٧٤ ، والتى لا يظهر فيها أى انحناء ، ويقول : ان البوق الذى كان مستخدما يشبه تماما البوق المستخدم فى أيامنا هذه ، والذى سبقت الإشارة اليه فى العدد الرابع .

ولذلك نجد أن بارتولينى Bartolini يؤكد أنه وقع تحت تأثير ما قاله سكاتشى ، ويضيف أن هذا النوع من الأبواق يسهل انحنائه ، وان كان لا يعرف تعبيرا قديما أو حديثا يدل على ذلك : « ورغم أن نبأ تلك الآلة لم يصل الى من القدماء ، الا أن ذلك النوع من الأبواق الذى وصل الى زماننا هو الذى ظل مستخدما بحيث أتاحت لى معرفته » [هذه الفقرة موجودة فى ص ٢٢٩] .

ونضيف دعما لذلك أن المرء لا يعرف الا على ستة أنواع مختلفة من الأبواق القديمة ، وأنه لا يوجد من بينها واحد يتشابه لا مع البوق ولا مع آلة النفير التي نستخدمها ، وأول هذه الأبواق هو الذى ينسب اختراعه الى مينيرفا والذى أطلق عليه اسم سالبنكس أثينايا *Salpinx Athenaia* أى البوق الأثينى ، أما النوع الثانى ، فهو ما كان المصريون يستخدمونه عند تقديمهم لقرايبنهم. وأضحياتهم ، وكانوا ينظرون اليه باعتباره شيئا من ابتكار أوزيريس ، وهو نفسه الذى يطلقون عليه اسم شنو - ويه ، والثالث هو بوق الغالين ، وكان يصنع من الحديد الزهر وكان متوسط الحجم كما كان بوقاله يمثل شكل بعض الحيوانات ، وله أنبوب من الرصاص ، تمر من خلاله نفخة العازف ، وكان الغاليون يسمونه كارنكس *Carinx* ، وأما البوق الرابع ، فهو بوق أهل بافلاجونيا *Paphlagoniens* ، وكان فمه يتخذ هيئة رأس عجل ، وكان يصدر ما يشبه خوارا بالغ القوة ، وكان القوم ينفخون فيه وهم يرفعونه عاليا فى الهواء ، والبوق الخامس هو بوق الميديين ، وكان أنبوبة يصنع من قصب البوص ، وكان يصدر نغمة غليظة ، أما السادس فهو البوق التيرينى *Tyrrhenien* ، وكان شبيها بالنايات الفريجية ، وكان فمه مصنوعا من الحديد الزهر ويصدر نغما حادا ، ويزعم البعض أنه قد انتقل الى الرومان على يد التيرينيين .

حول أول من اخترع البوق ، انظر :

Palephate et Paus-anias, lib III

الهوامش :

(١) انظر :

Gabinetto armonico d'istromenti sonori indicati e spiegati del Padre Filippo Bonanni, della compagna di giesu etc, in Roma, 1722, in 40, p. 49 et 50.

(٢) لو أن سكاتشى كان قد قرأ نص أبوليوس صحيحا ، على النحو الذى نقلناه فى مقدمة هذا المبحث ، لما كان قد تخيل مثل هذا الرأى الذى يسوقه حول هذه الآلة الموسيقية ، فى هذا النص من « الحمار الذهبى » .

(٣) واليكم ما نقرؤه حول هذا الموضوع فى :

Gabinetto armonico etc, dal Padre Bonanni

والذى أشرنا اليه فى حاشية سابقة .

المبحث الثاني

عن خاهة وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الأجزاء التى يتألف منها

تصنع القصبينان اللتان يتألف منهما النفير كلية من النحاس ، وهما
ينشكلان من نصال ضيقة ورقيقة من المعدن نفسه ، ملفوفة على هيئة أنبوب ،
ونلتحم حوافها الجانبية المتقاربة ، كل منها بالأخرى بطريقة لا تكاد تحس ،
ويصنع البوقال وفم الآلة من الحديد الزهر ، ويتشكلان معا من قطعة
واحدة .

واذ كان النفير الذى حصلنا عليه قديما بعد وجدناه مرما فى مواضع
عدة ، وقد تعرفنا على هذه الترميمات فى القطع المبدلة وفى اللحامات التى
نمت بشكل بدائى خشن والتى تلحم هذه القطع ببقية جسم الآلة ، وهذه
ملاحظة ليست بالبالغة الأهمية ، ولم نكن نحن لنقدمها لو أن الرسم والحفر
لم يجعلنا من هذه الترميمات التى نشير إليها أمورا ملموسة ، ولو لم نكن
نخشى أن يخلط القارىء المشاهد بينها وبين ما ينصل ببنية الآلة ، وعلى هذا ،
فلكى ننفادى الوقوع فى خطأ مماثل ، فاننا ننوه منذ الآن بأن القطع البارزة
التى لن نشير إليها عند وصف الآلة ليست - ببساطة - سوى ترميمات .

ويتألف النفير من الأجزاء نفسها التى تتكون منها آلة النفير عندنا :
فهناك الفرعان A ، a 1 (١) ، والمشنقتان P ، وفتحة البوق C ،
والعقد الخمس ، n , n , n , N , N ، والبوقال والفم e , E
والعصابات B والحلقات X .

ويبلغ الطول الاجمالي للآلة ، مزودة ببوقا لها ، بدءا من e وحتى النقطة Ω ، أى على النحو الذى جاءت مرسومة عليه فى اللوحه CC الشكل 13 نحو ٩٠٨ مم ، فاذا ما استبعدنا البوقال فان هذا الطول لن يزيد عن ٨١٠ من المليمترات .

ويدعم كل واحد من أجزاء القصبة ، التى ينبغى أن يدخل فى طرف كل منها طرف الجزء الآخر ، شريحة صغيرة من النحاس ، ملوية وملحومة عندأعلى الأنبوب على نحو ما يستطيع القارىء أن يرى فى الحلقات الخمس N و N و n و n و n ، وعند الطرف العلوى من الفرع الأول A ، عند الموضع m ، وتكاد تكون متساوية دعامة الحلقات أو العقد N و n و n ، وتلك الموجودة عند الطرف العلوى m من الفرع A ، وقل أن تبلغ ٢٧ مم ، لكن دعامة العقدة N من الفرع A أكبر بقدر طفيف اذ تبلغ هذه ٣٤ مم ، ومع ذلك فان دعامة العقدة n من الفرع A أكبر حجما بكثير من ذلك ، اذ تبلغ ٧٠ مم . وفيما عدا المواضع التى توجد بها هذه الدعامة ، وفيما عدا كذلك كل امتداد فتحة البوق التى تبدأ فى الموضع n وتنتهى عند النقطة Ω يستوى قطر وسعة الأنبوب بكل امتداد الآلة ، فلا يزيدان عن أحد عشر مليمترا .

وبدءا من قمة الدعامة m حتى العقدة N من المشنقة p ، التى يدخل فيها الفرع الأول A ، نجد لدينا (طولاً لكل هذا الامتداد) ٤٨٥ مم ، ويبلغ وتر القوس الذى ترسمه المشنقة P ، تحت العقدتين N و n ، مقيسا من الداخل ٦٣ مم ، أما السهم فيبلغ طوله ٢٩ مم .

ويصل طول فرع فتحة البوق بدءا من العقدة حتى حافة هذه الفتحة نفسها ٩٢٤ مم ، ويبلغ سمك محيطها حتى العقدة n ١٦ مم وبتدءا من هذا

المكان يمضى الأنبوب متسعا حتى نهاية فتحة البوق أو الصيوان ، وهو الذى ينتهى على شكل قمع ، بحيث يصل قطر فتحه عند الموضع Ω الى ٧٠ مم ، وتزود حواف هذه الفتحة كذلك ، فى كل محيطها الخارجى ، بشريحة صغيرة من النحاس .

وقد استبعدنا ، فى كل الأطوال التى قدمناها ، الجزء الذى يتداخل فى الآخر أو يلتحم به ، ولا يكاد يتجاوز هذا الجزء ثمانية عشر مليمترا .

ويتشكل البوق من أنبوب E ومن فم e (٢) ويزداد الأنبوب E بعدد بعينه من النتوءات فى الجزء الأكبر من طوله (٣) ، علوا ، أما الجزء الأسفل منه فلا توجد به زخارف مماثلة ، ويصل قطر محيطه الى ١٢ مم ، ويتخذ الفم من الخارج شكل قبة مستديرة ومقلوبة بحيث تكون القلنسوة الى أسفل والحواف الى أعلى . ويبلغ طول قطر محيطها ٤٤ مم (٤) أما فجوة الوسط ، والمخصصة لاسنمبال طرف اللسان عندما ينفخ العارف فى البوق ، فلا يريد قطرها عن ١٧ مم، ولا يتجاوز عمقها سبعة مليمترات ، أما السبب الموجود فى وسطها (٥) والذى ينبغى أن تمر النفخة منه عن طريق قصبية البوقال ، ثم من هناك الى أنبوب الآلة ، فلا تزيد سعته عن مليمترين .

أما العصا B (٦) فقيطان من الحرير أو القطر يمرر من خلاله حلقات صغيرة X من النحاس ، توجد وسط المنحنى الذى ترسمه ، داخليا ، كل واحدة من المشنمين p و P ، ولتحم هذه الحلقات بصفيحة أو رصيعة من النحاس لتحم بدورها فوق الأنبوب ، وتعلق العصا الى رقبة عازف البوق بحيث تظل الآلة الموسيقية معلقة بالقرب منه ، أو على ظهره ، حين لا يكون قائما بالعزف .

ومهما يكن من ضالة ثقب فم النفير ، فان العزف على هذه الآلة الموسيقية أمر بالغ السهولة مع ذلك . ونستطيع أن نحصل منها على نغمات

غليظه تمايل نغمات البوق السيمفوني ، ونغمات بوق الصيد ، كما يمكننا كذلك أن نحصل منها على نغمات حادة تمايل تلك التي نحصل عليها من أبواقنا وان يكن أقل مدعاة للنفور ، وبايجاز شديد فان بالمسقط تنويع نغمات هذه الآلة على نحو ما نفعل ببوق الصيد ، عندما لا نستخدم اليد في العزف عليه ، وانما بادخالها (اليد) في فتحة بوقه أو صيوانه بقصد تكوين أنصاف النونات ، ومع ذلك فيلزم المصريين الكبير كيما يعرفوا كيف يحصلون منه على هذه النغمات المتباينة ، لكنهم يكتفون بأن يستخلصوا منه ، في الاحتفالات الرسمية الكبرى ، بعض النغمات الحادة ، وفي الحقيقة ، فقد يكون أمرا بالغ الصعوبة ، ربما ، أن نسمع منه نغمات أخرى ، وسط الضجيج الذي يذهب بالألباب ويشتت كل انباه ، والصادر عن هذا الحشد الصاحب من الدفوف والطبول من كافة الأحجام والأنواع ، وكذا من الصنوج والمزامير التي تختلط نغماتها المتفجرة والمدممة بضجيج بقية الآلات الموسيقية الأخرى التي تشارك في مثل هذه الأحتفالات .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٣ .
- (٢) اللوحة CC ، الأشكال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .
- (٣) الشكلان ١٣ ، ١٤ .
- (٤) الشكل ١٥ .
- (٥) الشكل ١٥ .
- (٦) الشكل ١٣ .

الفصل الرابع

عصاة الناي المصري ذي المتقار

والذي يطلقون عليه في العربية اسم
صفارة أو شبابة

المبحث الأول

حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات

يجد المرء نفسه في اللغة العربية ، أقل حيرة بكثير عنه في اللغة الفرنسية ، حين يتصل الأمر باكتشاف المعنى المبدئي لكلمة ما ، وبالتالي اكتشاف الدافع الذي أدى لاستخدام هذه الكلمة لتحديد الشيء الذي يراد الإشارة إليه ، فلا يزال الأمر ، عندنا ، على سبيل المثال ، متار جدل بين المتبحرين فيما إن كانت كلمة *flûte* (فلاوت أو ناي) قد جاءتنا من الكلمة اللاتينية فستولا *fistula* النى تعنى *trouée* بمعنى : الفتحة ، أو الفرجة ، أو انا قد أخذناها عن كلمة *fluta* (فلوتا) وتعنى الشلس أو الجلكا الكبيرة* ، إذ أن الناي طويل كهذه السمكة ، وله منلها العديد من الثقوب التى تشغل كل جسمها ، ولكن الحال ليست على هذا المنوال فى العربية ، فالأسماء المصدرية ، بل كذلك العدد الأكبر من أسماء الاعلام ، تشتق عن كلمة جذرية . فالاسم **صفارة** يأتى من الفعل **صفر** بمعنى أحدث صفيرا ، أو أحدث نغمة بصفيرة ، كما أن الاسم **شبابة** يجىء من الفعل **شعب** ، أى زاد فى عمره ، (كبر) ، كما تعنى أيضا **الشاب** وكذلك **الذى لم يبلغ بعد سن النضوج** ، وهكذا رأينا أن الاسم الأول **صفارة** هو اسم نوعى يمكن أن يطلق على كل صنوف النايات ، أما كلمة **شبابة** فاسم شخصى يميز من بين كل صنوف النايات الأخرى ، تلك الآلة التى نتناولها بحديثنا . ويدل هذا الاسم الأخير ، فيما يبدو ، على نوع صغير من الآلات الموسيقية ، أو آلة ناي

* صنف من الأسماك يعيش فى المياه العذبة والمالحة . (المترجم)

صغير ، أو صافرة* ، وهذا هو حال الشبابة فى واقع الأمر ، فهى نشبه صافراننا بدرجة كبيرة ، اد يماثل فم هذه نظيره فى تلك نماثلا تاما ، كما أن بقية جسم كل منهما لا نخلف ، هنا وهناك فى الشيء الكثير .

وتصنع الصافرة ، عادة ، من أنبوب أسطوانى الشكل من خشب البقس أو من العاج تتخلله ثقب سبعة ، دون أن يدخل فى هذا العدد ثقب فتحة الفم وثقب الضوء وثقب الساق أى الفتحة السفلية ، أما الشبابة فتصنع من سلامية واحدة من غاب البوص ، تنتهى بالعقدة التى انفصلها عن السلامية التالية ، وتسد هذه العقدة ، التى لا تتقب قط أنبوب الآلة من أسفل Ω (١) وتتخلل الشبابة ثقب سبعة من الأمام ، وثقب واحد من وراء دون أن ندخل فى هذا الحصر ثقب الضوء L (٢) وثقب فتحة الفم E (٣) .

أما الجزء العلوى (أى الطولى من ناحية فتحة الفم) ، من الجهة المقابلة للضوء ، أى من الخلف فمخروط على هيئة سن ريشة ، بامتداد يبلغ ٣٦ مم ، ويسد هذا الجزء طرف دائرى من الخشب ، بالسبك اللازم لملء كل سعة أو فراغ قصبه البوص ، بدءا من فتحها العلوية ، وحتى مسافة ضئيلة من ثقب الضوء L (٤) . وهذا الطرف الخشبي مخروط ، بدوره ، من الخلف ، على هيئة سن ريشة ، ، بحيث لا يتجاوز الحواف العليا لعقدة البوص التى خرطت بدورها على هذه الشاكلة ، وفوق ذلك ، يسطح هذا الطرف من الأمام ، بهدف أن يترك بينه وبين جذران قصبه البوص المتخذة شكل منحني ، فراغا كافيا (٥) تستطيع معه نفخة العازف ، التى تسلك طريقها عن طريق منقار الآلة ، أن تمضى لتصطدم بالضوء L (٦) ، بما يؤدي الى تردها . والى

* مزمار مزود بستة ثقب . (المرحم)

انعكاس هذا التردد في أنبوب الآلة ، وهذا هو ما يشكل فتحة الفم . وهناك ثقب ، رباعي الشكل ، يقع على مسافة ٥٢ مم ، من الطرف العلوى من قصبه البوص ، وعلى المقدمة عند الموضع L (٧) يمضى ممتدا ، آخذا كذلك فى الاتساع بالنسبة لسمك الخشب وحده بعض الشيء من الناحية السفلية ، هو ما يطلق عليه اسم الضوء .

ولا بد أننا قد رأينا من ذلك كله أن للصفارة علاقة شبه كبيرة بصافراتنا .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١٦ .
- (٢) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٥) الشكل ١٧ .
- (٦) الشكلان ١٦ ، ١٧ .
- (٧) الشكلان ١٦ ، ١٧ .

المبحث الثاني

حول نسب وابعاد الصفارة واجزائها

يبلغ طول الصفارة ٣١٤ مم ، أما سمكها فيمضى مستدقا من أعلى الى أسفل ، ويصل قطر محيطها فيما فوق الضوء L الى ٢٣ مم (١) ، ولا يعود هذا القطر ، أسفل النقب 7 ليزيد عن عشرين ملليمترا ، وفيما وراء هذا الموضع يوجد انفاخ صغير ، نكونه العقدة التي تشكل نهاية لهذه الآلة الموسيقية . Ω

وقد قلنا من قبل ان الفم مخروط (مبرى) من الخلف على امتداد ٣٦ مم ، وهكذا ، فحيث قد تم دفعه ، عن طريق الجزء الذي نم انتزاعه ، حتى منتصف سمك البوصة ، فلا بد أن يكون عرض المنقار مساويا لقطر جسم الآلة فوق الضوء L الذي أشرنا اليه .

أما القصبتان XX ، اللتان نراهما تحت الفم فتؤخذان من خيوط غمرت في القطران الذي يستخدمه صناع الأحذية ، ومع ذلك فيبدو لنا أنهما لم يلصقا هناك الا لأن قصبه البوصة قد تشققت في هذا الموضع ، ولأنه يتحتم منع هذا التشقق من أن يمتد لأبعد من ذلك .

ويصل اتساع ثقب الضوء ، الرباعي الشكل ، من الناحية السفلية الى ٧ ملليمترات ، ويعلو بنحو خمسة ، ويتوغل هذا الثقب في داخل القناة ، ومع ذلك فيبدو أنه يمتد حتى يصل الى الخارج عن طريق فجوة تفضي الى السطح ، وتكون هذه الفجوة في البداية من نفس اتساع الثقب ، ثم تظل

تتسع بعد ذلك لنستدير على نحو ما ، من اسفل ، ويصل امتدادها ، من أعلى الى أسفل ، تسعة ملليمترات .

وعلى مسافة ١٥١ مم من طرف المنقار E ، ومسافة ٨٣ مم من الفجوة التي تشكل نهاية الضوء L ، يوجد أول النقوب السبعة الأمامية ، ويبلغ اتساع كل ثقب ستة ملليمترات ، ويبعد كل واحد منها عن الآخر خمسة عشر ملليمترا ، وقد أشرنا الى هذه النقوب بالأرقام 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 طبفا لانتظام هذه النقوب من أعلى الى أسفل ، وبالتالي فان أقرب هذه الثقوب الى الطرف السفلي للآلة هو ذلك الذي يحمل رقم 7 ،

ويقع على مسافة ٩ مم من العقدة و ١٧ مم من الطرف السفلي Ω . وفي الوجه المقابل تماما لهذه الثقوب السبعة السابقة يوجد ثقب آخر يقابل الفراغ الواقع بين الثقوبين 1 ، 2 ولكي يحددوا منتصف هذا الفراغ فقد قسموه الى قسمين متساويين ، كما حدث في حالة المزمار ، وذلك بواسطة خط دائري أحدث فوق السطح الخارجى للأنبوب ، وقد ثقب فوق هذا الخط ، من الخلف ، ثقب ثامن ، أشرنا اليه بالرقم 8 .

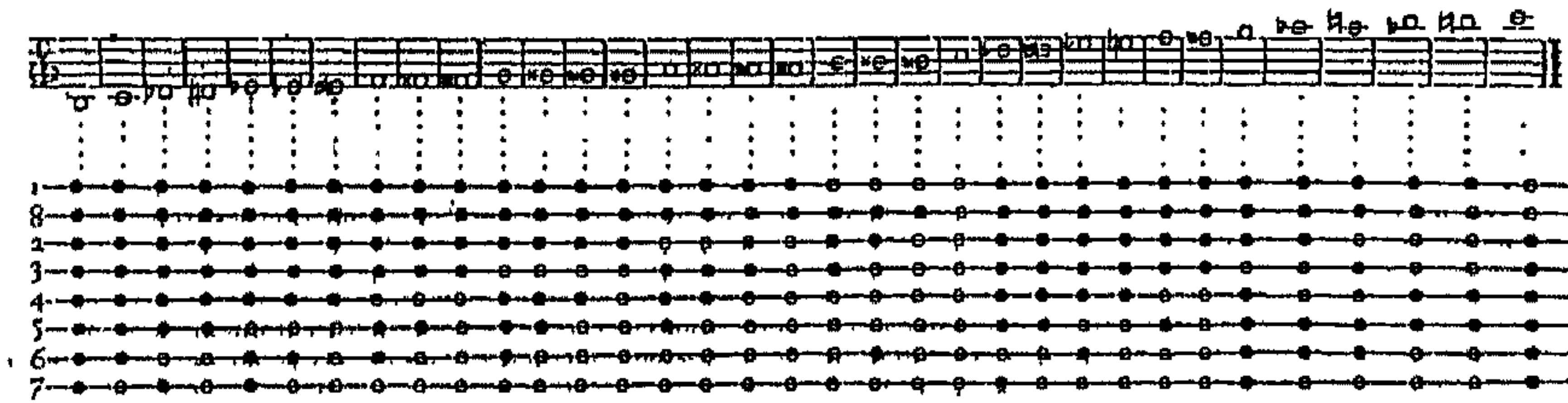
الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم 16 .

المبحث الثالث

حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة

يجد المرء بعض الصعوبة في تخيل كيف يمكن لآلة يمثل هذه البساطة أن تردّد مثل هذا العدد من النغمات المختلفه ، وأن تحدث بسهولة ، وبطريقة ملموسة ومتميزة ، على نحو ما تفعل هي ، درجات دقيقة أو ظلّالا بالغة التقارب لمقام ما ، على نحو ما تكون عليه ثلاثيات المقام ورباعياته ، ولم تكن ، نحن ، لنستطيع أن نقنع أنفسنا بذلك ، ما لم نواتنا الفرصة للوقوف على الأمر ، وما لم نغم بتجريب ذلك بأنفسنا . وعلى الرغم من أننا لسنا بالغي التمرس بفن العزف على الناي ، فإننا لم نلق أية صعوبة في تشكيل هذه الدرجات أو الظلال الدقيقة ، بل اننا ، زيادة على ذلك ، قد نجحنا ، وبأكبر قدر من السهولة ، في الوصول الى جدولها النغمي ، الذي دوناه ، والذي تقدمه فيما يلي :



ومع ذلك فيلزم التنبيه بأنه ينبغي أن تؤخذ هذه النغمات على أساس المعيار النغمي لمزمارنا الصغير ، الذي وجدنا الصفارة على علاقة شبيه وثيقة به .

الفصل الخامس

عنوان الفقرة (المصري) (السعي) بالعربية: الناي

المبحث الأول

حول الأنواع المختلفة من آلة الناي

ليس هناك ، من بين كل آلات النفخ الشرقية ، ما يفوق الناي شهرة ، بل لقد نتجاسر على القول بأن ميناندر كان يقصد هذه الآلة نفسها في هذا البيت من مسرحيته ميسينا (١) .

لست أشك اننى عزفت على الناي العربى

وقليل من الآلات فقط هى التى يمكن أن يتفرع عنها هذا العدد من الأصناف المختلفة أو تستخدم على هذا القدر من الشيوخ ، فهناك صنوف كثيرة منها من أحجام متنوعة ، كما تكاد توجد منها أنواع بعدد المقامات الرئيسية ، فللدراويش أو (الفقرا) نوع الناي الخاص بهم ، كذلك فللمتسولين نايبهم ، وللآلاتية بالمثل نوع بعينه يستخدمونه فى حفلاتهم الموسيقية ويفضلونه على ما عداه من صنوف الناي ، وان كانوا يستخدمون كذلك هذه الأنواع الأخرى فى مناسبات معينة ، ولو بقصد التدريب ، وان كنا ، نحن ، لم نصادف فى القاهرة موسيقيين جمعوا عندهم كل هذه الأصناف ، ونادرا ما يمكنك أن تلقى واحدا من بينهم يحسن العزف على ستة أنواع مختلفة من الناي (٢) ، بل ان محمد كاشوه ، وهو أمهر موسيقى مصرى يعزف على آلة الناي ، يعترف بأنه لم يجرب ما يزيد على ستة الى ثمانية أنواع مختلفة من هذه الآلة ، وأن النوع الذى تدرب عليه أكثر من غيره هو الناي شاه (وهو الاسم الذى يطلقونه على الناي الكبير) ، والناي كوشوك (كوجوك) ، والناي سفرجه (٣) ، والناي المطلق ، والناي جرف (أى الناي الصغير) ، والناي الحسينى (٤) ،

ونخلص من ذلك بطبيعة الحال ، أن هناك أنواعا عديدة من الناي ليست معروفة له ، أو على الأقل لا يستطيع - هو - أن يعزف عليها ، ومن هذه ، بلا ريب ، ناي أبنان ، ناي شاه منصور ، الناي العراقي (أو الناي البابلي أو المدوزن على مقام العراق) ، ناي نه ونيم أى ناي التسعة ونصف (٥) ، ناي ده ونيم أى ناي العشرة ونصف (٦) ، سياه ناي أى الناي الأسود أو البوصة السوداء ، ناي صفر ، أى الناي الأصفر ، ناي قره (٧) ، ناي داود ، وأنواع أخرى كنا سنذكرها لو كان من الضروري أن نقدم بحثا عنها ، ومع ذلك فإن الاسهاب والتقصي قد يكونان هنا ضئيلي النفع ، ما دام بمقدورنا أن نصنف هذه النايات جميعا فى صنفين :

الأول ، هو النايات المنقوبة ثقوبا سبعة ، والناي هو النايات ذات الثمانية ثقوب ، ويتمثل الفرق فى أطوال هذه النايات مع غلظة النغم أو حدته (خفته أو جهارته) ، والذي دوزنت عليه هذه الصنوف المختلفة من النايات ، واذ قد شرحنا كل ذلك فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر* فان بمقدور كل قارئ أن يكون لنفسه فكرة دقيقة عن كل هذه الأنواع من آلة الناي ، بل وعن كل الأصناف المحتملة (أى التى ربما لم يصل اليها علمنا) دون أن تكون بنا حاجة لأن نقدم عن كل واحدة من هذه الآلات وصفا خاصا ، وهو أمر ، لو حدث ، لجرنا الى تكرارات دائمة ومرهقة ، ولهذا السبب سنكتفى بأن نصف واحدة من كل نوع من هذين النوعين .

الهوامش :

Menandri, Fragm, gr et lat

(١)

(٢) ليس لمس ثقوب هذه الآلة هو وحده الذى يؤدى الى ارتباك الموسيقيين العرب ، عند عزفهم على هذه الآلة ، فهناك صعوبة أخرى من شأنها أن تستوقفهم ، تلك هي معرفة التون أو المقام الذى دوزنت عليه هذه الآلة ، وحيث أن لكل تون أو مقام سلمه النغمى الذى يختلف عما للآخرين ، وله كذلك قواعده الخاصة به ، فلا بد من معرفة السلم النغمى الخاص بالناى الذى يراد العزف عليه ، وقلة هم أولئك الموسيقيون - بل لعله ليس هناك موسيقى واحد على الاطلاق ، عربيا كان أو مصريا - الذين يستحذون بشكل كامل على فن العزف على كل هذه الأنواع المختلفة من النايات ، وليس هذا بالأمر العسير على التصور اذا تذكرنا ما سبق أن قلناه ، وكذلك اللوحة التى قدمناها عن هذه الجداول الموسيقية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر . واذا كان الناس فى الشرق ، قد غيروا فى آلة الناي ، فى الشكل أو البنية بمثل هذا العدد من الأنواع المتباينة ، فقد تم الأمر بلا ريب لسبب يماثل ذلك الذى حدا بالأقدمين أن يصنعوا نايات لكل مقام ، ولكل من هذه شكله الذى يختلف عن شكل الآخرين ، وهى التى كانوا يستخدمونها فى مصاحبة الأنواع المختلفة من ضروب الغناء .

يقول أثينا يوسى فى الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن ، ص ٣٦١ :

« كان الناس فى القرون الأولى يقبلون على ما هو جميل وشريف ، فلم يكن كل نشيد أو مزموور يتلقى من الزخارف الا ما كانت تناسبه ، وكان لكل واحد منها ، كما كان لكل واحدة من الألعاب العامة المنوعة نايها الخاص بها ، مدوزنا على مقام هذه الأغنية أو المزمور ، وقد كان برونوموس هو أول من نوع المقامات طبقا لاختلاف النايات . الخ ، . »

(٣) هذه الأنواع الثلاثة من النايات متقوبة بستة ثقوب من الأمام ، وبثقب واحد من الخلف أكثر علوا عن الثقوب الأخرى ، بنحو مسافتين ونصف المسافة ، من تلك التى تفصل فيما بين الثقوب الثلاثة الأولى (كمجموعة) وفيما بين الثقوب الثلاثة الأخرى (كمجموعة ثانية) ، ولسنا نستطيع أن نفسر هنا ما نقوله الا بطريقه عامة حيث أن الأطوال والأبعاد فى كل نوع من النايات تختلف عما لدى النوع الآخر ، ولهذا فان المسافات فيما بين الثقوب تختلف بالنسبة نفسها التى تختلف بها هذه الأبعاد أو الأطوال هنا وهناك . وسوف يتحدد ، بقدر أكبر من الدقة ، الموضع الصحيح لمثل هذا الثقب حينما نحدد أبعاد نوع ما من أنواع النايات .

(٤) هذه النايات الثلاثة الأخيرة تتقربها ثمانية ثقبوب : سبعة من الأمام
وواحد من الخلف .

(٥) هناك ما يشير الى أن الأمر هنا يصل بعسدد السلاميات التي
ينبغي أن تتكون منها قصبية البوص الخاص بهذا الناي ، فقد بدا لنا أن
هذه السلاميات كانت محسوبة (محددة العدد) من قبل المصريين المحدثين .

(٦) لعل الأمر يتصل هنا بسلاميات البوصة ، كما فى الناي السابق ،
وهذه الأسماء محض فارسية .

(٧) قد يكون هذا الناي هو نفسه سياه ناي ، لأن كلمة سياه
بالفارسية ، و قره بالتركية يعنيان كلمة : أسود .
« حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى » .

المبحث الثاني

عن الناي شاه^(١) او الناي الكبير المثقوب
بسبعة ثقوب ، وعمما يشترك فيه مع النايات
الأخرى ، وعمما هو خاص به وحده

توجد فى الناي الكبير ، دَى السبعة ثقوب ، أشياء يشترك فيها مع
النايات الأخرى ، سواء ذات الثقوب السبعة أو ذات الثمانية ثقوب ، وهناك
كذلك أمور خاصة به وحده ولا توجد فى نوع سواه . أما الأشياء المشتركة
فى كل أنواع النايات فهى :

١ - أن الأنبوب فيه يتكون من قطعة واحدة من قصب البوص يتجه
طرفها الأقل سمكا الى أسفل والأكبر سمكا الى أعلى ، طبقا للنسب التى
نقلت عن العرب ، على نحو ما أشرنا اليه من قبل .

٢ - وأن **جول*** العقد قد انتزع حتى مستوى جدران هذه البوصة
التى أفرغ لبابها ونظفت لأقصى درجة .

٣ - وأنه لم يكتف بتشذيب انتفاخات وخشونات العقد من الخارج ،
وانما أحدث فيها ، من حولها ، وعن طريق احراقها بحديدة محمأة فى
النار ، حز يصل عرضه عادة الى تسعة ملليمترات ، أو أكثر ، فى بعض
الأحيان ، ويكون هذا الحز غائرا بسمك وتر بالغ الدقة من معى الحيوان ،
مطلى بتركيبة مزج الشمع والراتنج ، وملفوف عدة لفات بشكل حلزونى فى

* الجول هو الحاجز القاسم داخل نبات ما . (المترجم)

هذا الحز الذي يملأ سعته هذا الوتر ، مما يشكل ما يشبه حلقة تغطي عرض العقدة .

٤ - أن له فم قرن(٢) بالأسود ، يتخذ شكل مخروط مجدوع ، مستدير عند قاعدته ، وينتهي من أسفل بحلق(٣) وظيفته أن يدخل في الفتحة التي في أعلى البوصة(٤) .

٥ - وأن الفتحة ٥ (٥) والقناة C (٦) من هذا الفم تتخذان نفس الاتجاه الذي تأخذه قناة أو أنبوب البوصة .

٦ - وأخيرا أن النقوب 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 ، لم تنقب الا في النصف الثاني من الأنبوب وأنها تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد من أعلى الى أسفل .

ويبقى أن نقول بأن الناي الكبير ليس به ما يميزه (عن غيره) سوى عدد السلاميات والعقد التي تكونه ، بالإضافة الى طول امتداده وامتداد فمه ، وهذه هي الأشياء التي ستكون الموضوع الرئيسي في الوصف التالي .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١٨ .
- (٢) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٣) الشكل رقم ١٩ .
- (٤) الشكل رقم ١٨ .
- (٥) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٦) الشكل رقم ١٩ .

المبحث الثالث

حول أطوال الناي الكبير وأبعاد أجزائه

يبلغ طول هذه الآلة الموسيقية ، دون أن يشمل ذلك فيها ، ٧٤٠ مم ،
فاذا ما أضيف الى طولها هذا الفم ، فانه يصل الى ٧٧٠ مم ، وهى فى
امتدادها هذا ترسم منحنى أكثر مما ترسم خطا بالغ الاستقامة ، كما أنها
تصنع من أنبوب من البوص يتكون من ثمانى سلاميات كاملة هى :
I , II , III , IV , V , VI , VII , VIII (١) مع عقدها (٢) ، بالإضافة
الى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيها (أى طرفى الآلة) ،
ويكسو هذين الطرفين حلقة من النحاس ٧ (٣) ، وتكون كل حلقة مع
عقدتها أكثر طولاً ، على نحو طفيف عن تلك التى تليها من أسفل ، ويبلغ
طول السلامية الأولى ١٠١ مم ، والثانية ٩٥ مم والثالثة ٩١ مم ، والرابعة
٨٩ ، والخامسة ٨٧ ، والسادسة ٨٦ ، والسابعة ٨٤ ، والثامنة ٨٢ ،
ويبلغ عرض الحر وكذلك عرض الرابطة المصنوعة من معى الحيوان التى
تلتف حول العقد n نحو ٨ مم أو تزيد أو تقل عن ذلك بنحو طفيف .
ويقل طول قطر كل واحدة من هذه السلاميات بشكل تدريجى من واحدة
لأخرى ، هبوطاً ، وتصنع كل واحدة منها اختناقاً صغيراً تحت أسفل
العقدة ، ثم تصنع بعد ذلك انتفاخاً يستطيل تدريجياً حتى العقدة التالية ،
ويكون قطر السلامية الأولى أكبر أقطار سلامياتها جميعاً ، ويصل الى
٢٦ مم ، ويكون قطر السلامية الثانية هو نفسه على وجه التقريب ، أما قطر
الثالثة فيبلغ ٢٥ مم ، ويكون فى الرابعة هو نفسه على وجه التقريب ، ويبلغ
فى الخامسة ٢٤ مم ، والسادسة أقل من ذلك بنحو

طفيف ، ويكون قطر السابعة ٢٣ مم والامنة ٢٢ مم ، وقد تم ثقب الثقوب السبعة الخاصة باللامس بواسطة حديدة محمأة فى النار ، وتشغل هذه الثقوب السلاميات الخامسة والسادسة والسابعة ، وهى مستديرة ، ويصل قطر الواحد منها الى سبعة ملليمترات ، ويبلغ بعد الواحد من الثقوب الثلاثة الأولى بـ ٢٢ مم ، ويقع أول الثلاثة على مسافة ٢٧ مم الى أسفل العقدة السابقة عليه ، ويقع الرابع على مسافة ٥٣ مم من الثالث ومسافة ثلاثة ملليمترات من العقدة التى تليه ، والخامس على بعد اثنى عشر ملليمترا نحت العقدة السابقة عليه ، والسادس على مسافة ٢٦ مم من العقدة التالية له ، ويثقب الثقب السابع ، الحلقى ، والخاص بلمس الآلة فى الخلف ، فى نحو منتصف السلامية الرابعة ، بشكل مائل بعض الشيء نحو الجانب الأيمن ، وبمعنى آخر ، فلو أنه ثقب على الخط المقابل تماما للثقوب الأمامية ، ونظرا للبعد الكبير الذى هو فيه بالفعل ، فلن يصل اليه بسهولة ، ابهام اليد اليمنى ، الذى ينبغى له أن يلامسه .

وهنا شيء يجدر بنا أن نلاحظه ، وهو أنه يوجد على الخط نفسه الذى ثقب عليه الثقب السابع ، ثقب آخر يقع الى اليسار كذلك ، لكنه مسدود منذ أن حدث بالشمع الأبيض ، وهو ما يدل على وجود أشخاص من بين العرب والمصريين يجدون من الأوفق لهم أن يمسكوا بآلاتهم الموسيقية بيدهم اليسرى ، برغم معاداة هؤلاء وأولئك لاستخدام هذه اليد فى مثل تلك الأغراض ، فمن الواضح أن هذا الثقب قد أحدث من أجل شخص ما ، كان يمسك نايه باليد اليسرى وكان يسد هذا الثقب بابهام هذه اليد ، لاستحالة أن يفعل ذلك بابهام اليد اليمنى (بحكم موقع هذا الثقب) ، وأخيرا فان كلا من الثقبين هذين يبعد عن العقدة التى تسبقه بمسافة ٢٣ مم ، وعن تلك التى تليه بنحو ٦٣ مم .

ويزود كل طرف من طرفى البوصة ، على نحو ما أسلفنا ، بحلقة V من النحاس ، تنتهى عند طرفها العلوى بحافة أو وصلة ، ويبلغ اسباع الحلقة العلوية ٢٦ مم ويصل قطرها الى ٢٧ مم ، أما الحلقة السفلية فيبلغ اتساعها ٣٦ مم ، وقطرها ٢١ مم .

ويتخذ الفم شكل مخروط مستدير عند قاعدته أو يكون له بالأحرى شكل كروى مسحوب ، مسطح عند أحد قطبيه ، ومنتفخ عند قطره ، ومسطح ببساطة عند قطبه الآخر دون أن يكون مسحوبا ، ويبلغ طول هذا الفم ، مضافا اليه الحلقة G (٤) واحدا وأربعين ملليمترا ، ويبلغ اسباع الحلق أحد عشر ملليمترا ، ويساوى طول قطر الفتحة العلوية ٥ طول القناة C الذى يبلغ عشرين ملليمترا ، فى الوقت الذى يبلغ فيه قطر الجزء الأكبر انتفاخا ، والأكبر اسباعا من الفم ستة وثلاثين ملليمترا .

الهوامش :

- (١) الشكل رقم ١٨
- (٢) الشكل رقم ١٨
- (٣) شرحه
- (٤) الشكل رقم ١٩

المبحث الرابع

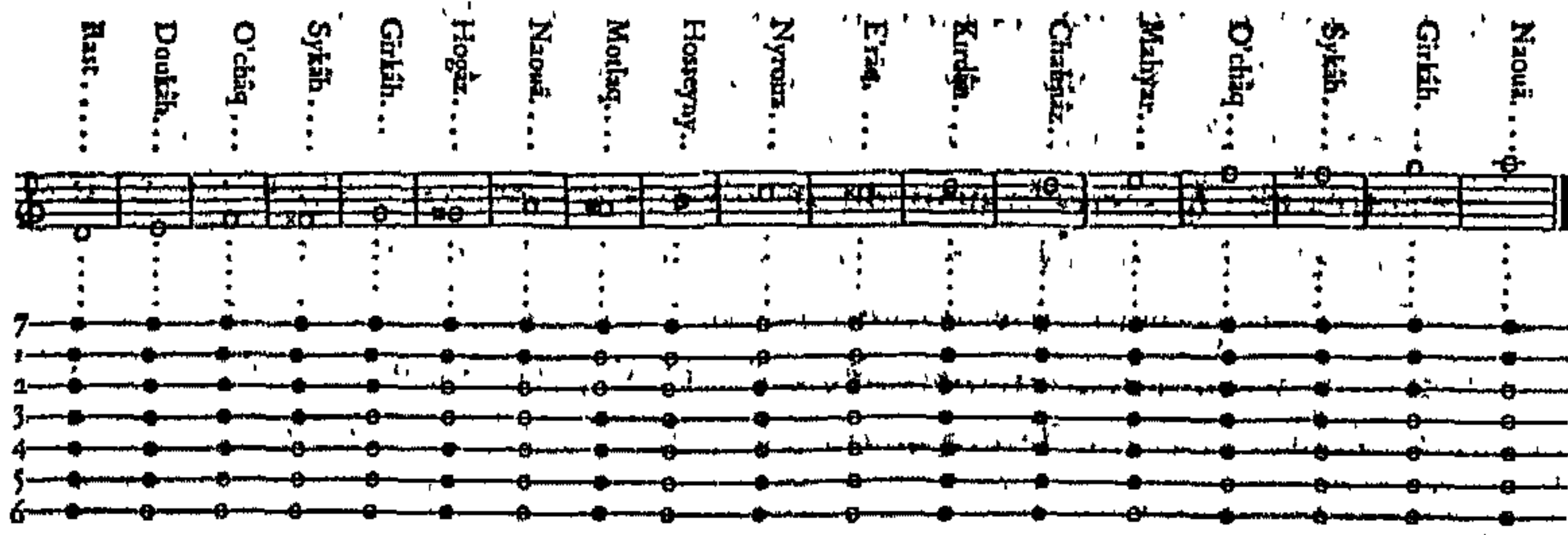
حول طريقة الامساك بالناي الكبير ، وبالآلات الأخرى
من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول
الجدول النغمي ومساحة هذه النغمات ، وحول خاصياتها
وتأثيرها في الميلودي

لكي يتم العزف على الناي ، تمسك الآلة الموسيقية باليد اليمنى ،
ويوضع ابهام هذه اليد فوق الثقب الموجود الى الخلف ، وبعد ذلك يبسط
العازف أصابعه بطول الأنبوب من الأمام حتى يبلغ الثقب الأول بسبببته
والثقب الثاني بوسطاه والثالث بخنصره ، وبعد ذلك يضع ابهام اليد
اليسرى على الخط نفسه الذي توجد اليد اليمنى فوقه ، وأدنى قليلا من
خنصر هذه اليد ، وبعد ذلك تبسط أصابع اليد اليسرى على نحو ما فعلت
أصابع اليد اليمنى ، بحيث تتوصل السبابة اليسرى لاقفال الثقب الرابع ،
والوسطى الثقب الخامس ، والخنصر الثقب السادس .

واذ يكون للآلة طول بعينه ، واذا تكون الثقوب قد عملت في النصف
الثاني من أنبوبها بقصد أن يبلغ فم الآلة فم العازف فان من الضروري أن
تنزل اليد اليمنى ، المسكة بالناي ، من ناحية الثقوب الأولى حتى الارتفاع
المقابل ، للردف الأيسر (من العازف) ، ولهذا يلزم أن تنخفض الذراع
اليمنى حتى عضد الذراع اليسرى ، منبسطة ، مع حملها الى الأمام قليلا
وتوجيه الساعد نحو الردف الأيسر ، وبعد ذلك تهبط قليلا الى الخلف ، الذراع
اليسرى ، وينخفض الساعد مع طيه قليلا الى الأمام ، وبهذه الطريقة تبدو الآلة
منخنية بميل ، مع الهبوط من اليمين الى اليسار ، واذا تبدو فتحة الفم

محنة بميل من اليسار الى اليمين ، فان النفخة لا تصل فم الآلة الا مائلة كذلك ، وتمضى لترطم بجدران قناة الآلة التي تعكسها وتؤدي الى نردها وارنانها .

واذ تكون كل النقوب مسدودة ، على نحو ما فصلنا ، فان العازف يحصل على النغمة الأولى من الجدول التالي ، وتبعاً لما ان كان يفتح أو يسد هذه النقوب أو تلك فانه يحصل على النغمات التي سنشير اليها .
جدول ومساحة النغمات في الناي الكبير



ولعل هناك ما يمكن أن ينطبق على هذه الآلة ، مما ورد في الأبيات التالية من يوربيديس (هيلين ، البيت ١٣٦٥ وما بعده) :

« وضحكت الربة كبريس (فينوس) ، وتلفت في يدها الناي الذي يصدر نغما ثقيلًا ، وشعرت بالبهجة العذوبة عزفه » .

ومع ذلك فليس في هذا ما يتصل بالنغمات الغليظة ، ذلك أن النغمات من هذا النوع قليلة في الناي الكبير ، أما النغمات التي يردها فبالغة العذوبة ، حقيقة ، وان تكن مع ذلك مغلفة بطابع شجي مشبوب العاطفة ، بل شهواني يستهوي سامعيه ، وبمقدور العازف الماهر أن يجتذب لنفسه جمهوراً كبيراً بآلته الموسيقية هذه ، ومع ذلك فحين يعزف المصريون عليها ، يأتي ميلوديتها مضجراً ، يبعث على النعاس .

المبحث الخامس

عن الناي الجرف ذى الثمانية ثقبوب ، وعن صلة القربى
التي تربطه بالناى شاه ، عن شكله على نحو اجمالى ،
وعن الأثماء التي لا تتصل به بصفة أساسية والتي
لا تبدو سوى أمور عارضة

كل ما فى الناي الجرف(١) ينبىء عن آلة من نوع مماثل لنوع الآلة
السابقة ، فلاسما وشكلها وبنيتها علاقة شبه ، بالآلة الأولى ، تبعت على
الدهشة البالغة حتى ليظن المرء أنها تنتسب الى النوع نفسه ، ومع ذلك
فان المصريين يجدون فيما بين هاتين الآلتين اختلافا كبيرا ، وهو خلاف قائم
بالفعل ، وان لم يكن هذا الفرق ملموسا تماما فيما يتصل بملمسها أو
كيفية استخراج أنغامها ، فكلما تفحصنا شكل الناي الجرف كلما تعرفنا
على رابطة قربية حميمة تربطه بشكل الناي شاه .

ويصنع أنبوب هذا الناي ، هو أيضا ، من البوص ، ويرسم ، بالمثل ،
فى طوله شكل منحنى غير محسوس ، على نحو ما لا يكون الأمر كذلك
محسوسا فى الناي شاه ، وليس له فى كل امتداده سوى أربع سلاميات
كاملة ، بالاضافة الى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيه .

ولسوف نقع فى الخطأ لو أنا قد ظننا أن كل الرباطات التي تحيط
بالناى الجرف تغطى قدرا يماثلها فى العدد من عقد البوص* على نحو ما نجد
عليه الأمر فى الناي الكبير أو الناي شاه ، فلا يرجع أن تكون فى بوصة ما
عقد تقترب من بعضها البعض على هذا النحو الذى نجدهما عليه فى الناي .

* يتحدث المؤلف هنا عن الآلة المرسومة فى الشكل ، وليس عن هذا
الناى على إطلاقه . (المترجم)

الجرف لو أن عددها كان مساويا حقا لعدد الأربطة ، فلا توجد في الحقيقة سوى خمس عقد أشرنا اليها بالحرف π ، أما الأربطة التي ظن المسيو اربان أنها موجودة هناك على سبيل الزينة أو الزخرف ، والتي تشوه شكل الآلة في واقع الأمر ، فقد عملت بغرض وحيد ، هو أن تضم بشدة جدران البوصة التي تقسمها الشقوق والصدوع ، التي كان هناك من سعى من قبل الى تلافيتها ، أو تلافى آثارها ، باستخدام الصمغ ، وهناك من بسى هذه الأربطة ما هو أكثر عرضا وما هو أقل ، بل ان بعضا منها قد دعمت في المواضع التي بدا فيها الأنبوب وقد أعوزته المتانة ، ولهذا السبب سنلاحظ أن رباطا كهذا أكثر اتساعا في المواضع التي يبدو فيها تشقق الأنبوب أكبر ، ولا سيما في الموضع الذي تبدأ عنده هذه الشقوق ، إذ أن هذا العيب يسيطر بطول قناة الأنبوب على وجه التقريب .

ولو أننا لم نسترع الأنظار الى هذه الأشياء ، لأمكن القارىء ، وليست في حوزته آلة تحت ناظره ، أن ينسب الى شكلها ما لا ينتمى قط إليها ، ومن الجائز أن توجد أخطاء كثيرة من هذا النوع في الأوصاف التي قدمت لنا عن الآلات الموسيقية الأجنبية ، ذلك أنه لا يحدث دوما أن تكون الآلات الأجنبية التي سنحت الفرصة بملاحظتها ، جديدة تخلو من الترميمات ، وعلى هذا فانه لأمر عسير ، في بعض الأحيان ، أن نميز ما هو أساسى عما هو عارض في الآلات التي يكون شكلها مجهولا منا والتي نراها لأول مرة ، بل انه ليستحيل علينا - حتما - أن نفعل ذلك عندما لا نرى هذه الأشياء الا بالعين المجردة ، أو عندما لا نتفحصها الا ظاهريا وهو ما يحدث في غالبية الأحيان . ومهما يكن من ضالة شأن موضوع ملاحظتنا ، حين نفعل ما في وسعنا للاشارة اليه ، فلا بد أن نبذل فيه اهتماما جادا ، والا فسنعرض أنفسنا بفعل اهمالنا الى أن نتهم بالجهالة وعدم الاخلاص ، واذا

كانت التفاصيل التي دخلنا في أوصافها في بعض الأحيان ، عديمة الجدوى ، فقد كانت أكثر وجوباً حتى ننفادى الأخطاء كما أنها كانت - على الأقل - ضرورية حتى نستطيع أن نعمل أوإيه (مبيكانيرم) بنيه هذه الآلات وأن نحكم على خاصيات نغماتها وكذلك على ائلافها النغمية ، ويعرف الصناع كم من التغييرات الكبيرة يمكن أن تتسبب فيها - في التأثير الذي ننتجه آلة ما - أوهى الاختلافات في أطوال أو نسب أبعاد الجسم الرنان ، أو أى جزء آخر من أجزاء آلة موسيقية ما .

ومع ذلك فسنبهى دوماً مخلصين للقاعدة التي فرضناها على أنفسنا ، ألا نقدم تفسيراً إلا للأمور الجسدية بذلك ، وألا نشير إلا إلى تلك التي تستطيع ، بسبب أصلاتها أو غرابتها ، أن نثير الفضول ، ولذلك فسنتكف عن الحديث عن الأربطة التي لم توضع على الناي الجرف ، إلا لتغطية عيوب عارضة ، ولن نشغل أنفسنا إلا بأشياء تنتسب أساساً إلى شكل وبنية هذه الآلة .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٢٠ .

المبحث السادس

حول شكل الناي الجرف ، حول ابعاده وأبعاد اجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدولته الموسيقي

يتكون الناي الجرف من طرف قصبة بوص ، نمضى متسعه تدريجيا من أعلى الى أسفل ، ومن فم قرن على شكل مخروط كروى الشكل مجدوع عند قمته ، ويبلغ طول البوصة وحدها ٤٦٨ مم ، ويبلغ طولها مع الفم ٤٨٨ مم ، ويصل طول قطر محيط الأنبوب ، من أعلى الى ٢٥ مم ، ويصل من أسفل الى ٢٣ مم .

وأسفل الرباط الأخير ترق البوصة بلا جدال كيما توضع فيها حلقة من النحاس ، على نحو ما نرى فى الناي الكبير ، ولكنها مع ذلك تكون منفصلة فيما هو مرجح ، عن آلة الناي الجريف التى تقوم الآن بوصفها . وفى هذا الموضع المرقق ، لا يبلغ قطر الأنبوب سوى ٢٠ مم ، وقد صنع فم الناي ، كما هو الحال فى الناي شاه على وجه التقريب ، وان يكن شكله أقل كروية ، ويمتد بشكل أكثر استقامة (أى أقل تقوسا) ، على هيئة مخروط ، وكان يمكن أن يصنع مخروطا حقيقيا مجدوعا لو أن زوايا قاعدته لم تكن قد دورت ، ويبلغ طول هذا الفم ، بما فى ذلك الحلق الذى يشكل جزءا منه سنة وعشرين ملليمترا ، ويبلغ قطر الجزء الذى يشكل قاعدة للمخروط أربعة وثلاثين ملليمترا ، أما الجزء المجدوع ، وهو كذلك قطر قناة الفم فتسعة عشر ملليمترا .

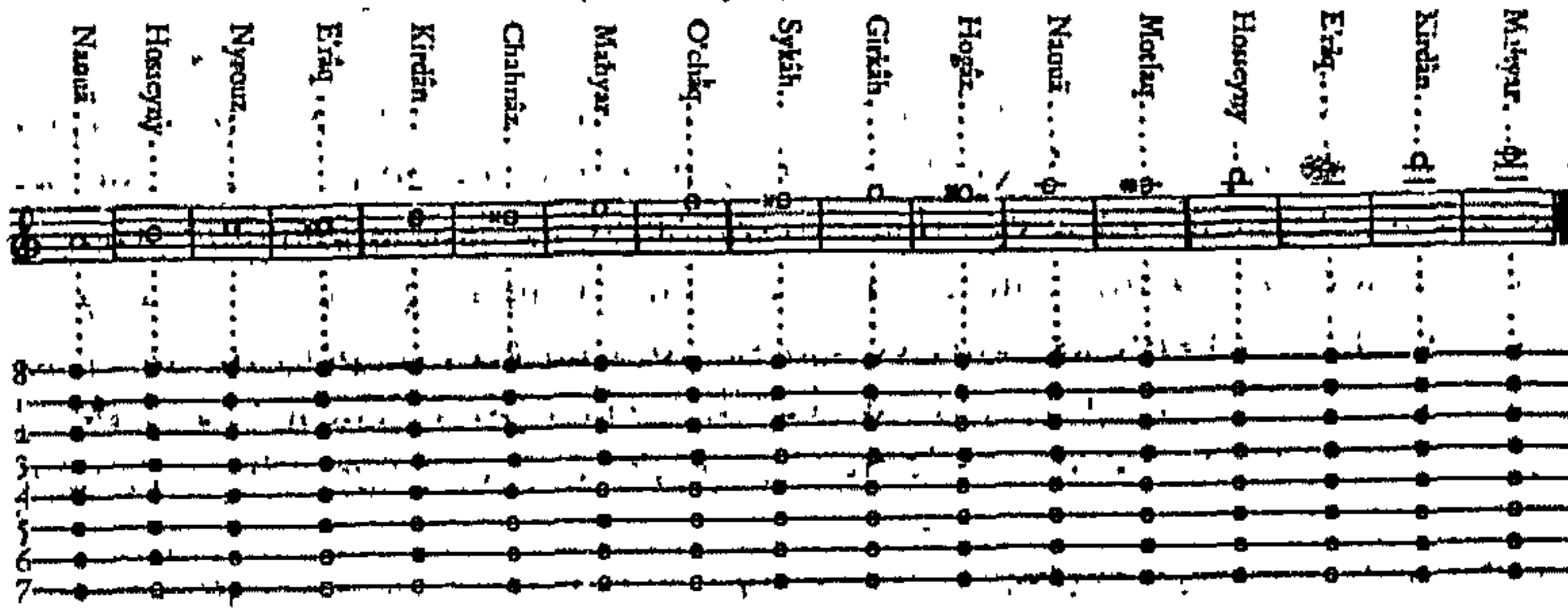
وقد ثقبت ثقوب الملامس على السلاميات البانية والثالثة والرابعة ،
وهى مستديرة الشكل بقطر يبلغ ثمانية مليمترات ، وقد اصطفقت الثقوب
الستة الأولى ثلاثة ثلاثة ، فى خط واحد ، يقسم السطح الأمامى للآلة الى
قسمين متساويين ، أما الثقب السابع فيقع على الجانب الأيسر ، مما يجعل
من الميسور بلوغه بينصر اليد اليسرى ، والذي ينبغى أن يسده ، وعن يمين
هذا الثقب ، يرى ثقب آخر ولكنه مسدود بالشمع ، ولا بد أنه كان يستخدم
نفس الاستخدام الذى كان للثقب السابق ، عن طريق شخص ما كان يمسك
بهذه الآلة باليد اليسرى ، منلما نعمل نحن (وان يكن هذا أمرا مضادا
للعادة المتبعة بين المصريين والشرقيين عموما) ، مما كان يؤدي ، بالتالى ،
الى عدم استطاعته أن يسد هذا الثقب ، وكذلك الثقوب الأخرى ، الا بأصابع
اليد اليمنى ، أما عن الثقب الثامن ، الموجود الى الحلف فانه يسد عن طريق
ابهام اليد التى تمسك بالآلة الموسيقية ، على نحو ما شرحنا عند حديثنا عن
الناى شاه .

ويقع أول الثقوب الأمامية الستة على مسافة ٢١٨ مم من الطرف العلوى
للأنبوب ، وعلى مسافة مليمترين من العقدة التى تليه ، أما الثقب الثانى
فيفع على بعد ٢٢ مم أسفل الثقب الأول ، والثالث على مسافة من الثانى
مساوية لهذه ، والرابع على مسافة ٣١ مم من الثالث ، وتفصل الخامس عن
الرابع مسافة ٢٢ مم ، وتفصل مسافة مساوية لهذه بين الخامس والسادس ،
أما الثقب السابع ، المنقوب جانبيا فيقع على مسافة ٢٩ مم من الثقب السابق
وعلى مسافة ٤٣ مم من الطرف الأدنى من الوصلة ، كما يقع الثقب الثامن ،
الموجود الى الحلف ، على مسافة ١٨٢ مم من أعلى الأنبوب أو القصبة ، و٤٣ مم
من العقدة الموجودة فى أسفله .

وهكذا يكاد يكون ما فى هذا الناي ، ذى الثمانية ثقوب ، يماثل كل

ما لاحظناه في الناي الكبير ذي السبعة ثقوب ، سواء فيما يتصل ببنيته ككل أو في ترتيب وأطوال أجزائه ، لكن التقب السابع ، وحده ، الواقع عند المقدمة ، والذي يسدونه ببصير اليد اليسرى ، هو الذي يتسبب ، فيما يبدو ، في كل الفروق التي لاحظناها في استخراج النغمات أو تعيين الملامس ، وهو الأمر الذي نستطيع أن نصل فيه إلى قرار عن طريق تأمل الجدول النغمي التالي :

جدول ومساحة نغمات الناي الجرف



الفصل السادس

عمول وشرج النوع من الناي الحقل والريعي

الذي يسمونه في العربية بالأرغول

المبحث الأول

حول طابع ونمط الأرعول (١)،

وحول أصل وزمن ابتكار الأرعول ، وأسم مبتكره

لو أن حكمننا على الأرعول قام على أساس شكله فقط ، كما يفعل انسان لا يعرف عنه بعد سوى صورته ، فقد يكون عسيرا علينا أن نقتنع بأن هذه الآلة الموسيقية من صنع فلاحين خشنين ، ريفيين وأنصاف متوحشين ، كما هو عليه حال فلاحى مصر المحدثين ، هذا البلد الذى ظل فيه الانسان يحيا خاملا منذ قرون عديدة ، داخل هوة أشد الجهالات بلاهة ، وأكثر ضروب البربرية جلبا للعار ، ومع ذلك فانه لشيء قمين بأن يسترعى انتباه الرحالة طويلا أن تكون هناك تلك البساطة المتناهية التى للآلات المستخدمة فى هذا البلد ، فى مجال الفنون ، والتى ظلت بعيدة عن أن يتناولها تعديل من أى نوع يأتيا عن طريق مؤثرات خارجية ، وتكشف لنا هذه البساطة فى رأينا ، ومهما تكن خشونة اليد العاملة التى تصنعها ، عن أقصى درجات الكمال الذى بلغته الفنون قديما فى مصر ، والتى زالت عنها اليوم ، ذلك أن بساطة الوسائل تكون عادة ، فى مجالات الفنون التى ترجع الى عصور ضاربة فى القدم ، ميزة من مميزات الكمال ، ومن أكثرها صحة ، فاذا كانت هذه البساطة قد ظلت تحتفظ بنفسها فى أشياء كثيرة ، فلا يجوز لنا أن ننسبها الا الى لامبالاة المصريين الطبيعية ، والى نأيهم عن كل ضرب من ضروب التغيير . ذلك أن الانسان لا يستطيع ، دون جدال ، عن طريق وسائل أكثر من هذه بساطة ، وبقدر أكبر من التوفيق والاستيعاب

أن يقيم آلة موسيقية أكثر جمالا وتناسبا ، ويوحى شكلها فى مجمله .
بهارمونية تفوق ما نوحى به آلة الأرغول هذه .

وعندما نقارن الأرغول بالآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، فإن
هذه الآلة لا تخلى مكانها لاية واحدة منها ، طالبة اليها المезде ، ومن جهة
أخرى ، فليس مرجحا قط ، ولا هو ممكن كذلك . أن ينشأ هذا النوع من
الآلات عند شعب عاطل عن الذوق ، فى مجال فنون الترفيه ، وفى عصور
انحطاط وجهالة .

لقد كانت النايات المصنوعة من البوص على غرار هذه (٢) وكذلك
النايات المزدوجة ، والنايات الونرية (أى الفردية) ، وغير المتساوية ، معروفة
فى العصور القديمة ، ولكن ابتكار الناي ذى القصبات العديدة غير
المتساوية (٣) قد تاه فى ظلمات الأزمان ، حتى لقد أعطاه الناس أصلا
أسطوريا (٤) ، فنسبوه الى الاله بان (٥) ، وهو واحد من أقدم آلهة مصر .
صحيح أن هذا الناي قد صور لنا باعتباراه مكونا من سبع قصبات غير
متساوية (٦) ، وأن الأرغول لا يتكون الا من قصبتين ، وأن كل نغمة فى
الناي الأول - ناي الاله بان - تصدر عن قصبه بعينها (٧) فى حين تكفى
قصبه واحدة هنا كى تصدر نغمات عديدة ، وهو أمر يفترض وجود فن بالغ
الكمال فى هذه الآلة الأخيرة ، كذلك نسب الى سيلينا* اختراع ناي ذى
قصبات متعددة ، وإن لم يحدد لنا عددها (٨) ، كما نسب الى مارسيس (٩)
ابتكار ناي كانت قصباته العديدة تلتصق الى بعضها البعض بفعل الشمع ،
كما يذكر دافنيس* (١٠) | Daphnis باعتباراه مبتكرا للناي الرعوى :

* اله المراعى والغابات عند الفريجيين وأبوباخوس من الرضاعة .
(المترجم)
** دافنيس شاعر صقلى ينسب اليه ابتكار الشعر الرعوى (المترجم)

وبايجاز ، فلسوف نسهب كيرا اذا ما شسئنا أن نتذكر كل أسماء من عكفوا على تطوير الناي ذى القصبات العديدة بغية الوصول به الى مرتبة الكمال .

وليس هناك ما يدعو لأن نتحدث عن الناي المزدوج الذى كان الفريجيون يستخدمونه فى أغنياتهم على شرف كيبيلى(١١) * Cybèle ، وقد عرف هذا الناي كذلك ، وقد كان معقوفا ومصنوعا من خشب البقس ، عند الفريجيين ، وعرف عند قدماء المصريين باسم فوتنكس ، وكان يصنع هناك من نوع من نبات اللوتس الذى ينمو بصفة خاصة فى أفريقيا ، ويدور الحديث هنا حول ناي مزدوج مصنوع من البوص ، قصبته مستقيمتان وغير متساويتين ، أما فتحة نفخه أو فمه فليست سوى شق أو صدع يتم احداثه عن طريق احداث قطع طولى فى كل سمك البوصة ، دون انتزاع شئ من جسم البوصة ثم من شظية على شكل لسين يفتح ممرا لنفخة العازف التى تؤدى لاحداث النغمات ، وتلكم هى الأوصاف التى كانت تحدد هذه الآلة عند الأقدمين ، ولقد تم رسم هذه الصفات بأقلام الغالبية من المؤلفين الاغريق واللاتين ، وبطريقة لا يستطيع أمرؤ أن يتجاهلها أو ينكرها أو أن يسئ الظن بها ، فتيوكرىث Théocrite . لا يدع مجالا للشك حول استخدام النايات المزدوجة الرعوية عند الأقدمين ، فهو يتحدث عنها بعبارات ايجابية ، لا لبس فيها(١٢) ، وكان يطلق عليها اسم **النايات التوائم** أو **المتزاوجة** ، كما يخبرنا عن نايات رعاة البقر قائلا ان هذه النايات الأخيرة تتكون من قصبات عديدة تلتصق الى بعضها بالشمع على غرار ناي بان(١٣) ،

* ابنة السماء (أورانوس) وجييا الهة الأرض والحيوانات ، وزوجة زحل وأم جوبيتر وبننتون وبلوتون وجونون ، كما تذكر الميثولوجيا القديمة - المترجم .

وليست عبارات **فونوس** في ديونيسيانه **Dionysiques** عن هذا الأمر بأقل وضوحا حين يقول : « هاتوا هذه الجرسيات المخصصة لباخوس ومعها جلد العنزة ، وأعطوا للآخرين الناي المزدوج حتى لا أهيج غضب فويبوس Phoebus لأنه ينفر من النغمات التي أحدثها بناياتي » (١٤) ، ويتحدث أوفيد يوس عن ناي رعاة يتكون من قصبتين غير منساويتين (١٥) ، وهذا دافنيس ، الذي ينتمى أصلا الى صقلية ، والذي ذاع صيته على لسان الشعراء باعتباره مبتكرا للناي الرعوى (١٦) ، يجرح في يده ، كما يروى لنا ثيوكريت ، بواسطة شظية بوص ، حين أراد أن يصنع نايًا . ويحدثنا بروبرتوس (١٧) Propertus عن آلة من هذا النوع يشير اليها باسم **البوصة المسقوفة** ، ويطلب هارمونيدي Harmonide في مؤلفه (٩) لوسيان (١٨) ، Lucien الى تيمائوس بينما هو يرجوه أن يعلمه فن العزف على الناي ، أن يعلمه بشكل خاص كيف يؤلف نغمات ميلودية عن طريق تمرير نفخة هواء من فمه ، من خلال لسان صغير (١٩) ، وهناك أمثلة لا حصر لها مماثلة ، تبرهن لنا جميعها أن الأقدمين قد عرفوا الناي المزدوج المصنوع من البوص ، والذي نراه اليوم مستخدما بين الفلاحين . وهم مزارعو مصر اليوم تحت اسم **الأرغول** ، وليس من الضروري ، فيما يبدو لنا ، أن نورد شهادات أخرى ، تضاف الى الشهادات السابقة ، لكي ندلل على أمر تمت البرهنة عليه بالقدر الكافي ، وهكذا يتضح أن الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها ، كانت معروفة منذ العصور القديمة ، والضاربة في القدم .

فهل نريد أن نعرف الآن الى أي عصر من العصور يعود الناي الذي نحن بصدد الحديث عنه ، ومتى تم ابتكاره ؟

ان أبوليوس لم يكتف بالاشارة الى هذا الناي ، وانما قد فسر لنا كذلك التأثير الخاص لنغمات كل واحدة من قصبتي البوص غير المتساويتين ، وهذا

التأثير الذى لا يزال هو نفس تأثير نغمات الارغول ، قد جعله أبوليوس ، على نحو ما ، محسوسا بفعل طنين الكلمات التى استخدمها كى يشرح لنا ذلك ، ولهذا السبب فلسنا سعداء عندما نضطر الى ترجمته (لأن كلامه يفقد الايعاع الذى له فى لغته الأم) ، يقول أبوليوس (٢٠) : « كان هييجانيس ، والد مارسىياس ، هو أول من جعل آلتى ناى ترددان أنغامهما بواسطة نفخة واحدة ، وفى وقت واحد ، وأول من استخرج نغمات حادة عن طريق مخرجين الى اليمين والى اليسار ، كانت (أى النغمات) تشكيل بتزاوجها مع طنين الناقوس* نوعا من الهارمونية ، ولم يكن يعوزنا سوى هذا الوصف حتى تجلو أضواء الوضوح كل ما انتهينا من قوله حول قدم أصل الأرغول ، وها نحن أولاء نرى أنه يعود الى القرن الخامس عشر قبل مولد المسيح الى حوالى عام ٣٣١٢ من عامنا الحالى (١٨٠٢) ، فمن المعروف أن هييجانيس قد ذاع صيته قبل مولد المسيح بخمسة عشر قرنا(٢١) على نحو التقريب ، وبمعنى آخر، فان هذا يجعل ما دفعنا إليه شكل هذه الآلة لأن نحدسه أمرا لا ريب فيه ، كما يبرهن على أن اخراع هذه الآلة الموسيقية يعود الى رجل صاحب عبقرية أنضجتها المعرفة وذى مزاج راق ، ولد فى عصر يزخر بالأحداث الكبرى ويزدحم بعظماء الرجال ، فبرغم كل ما يقوله أبوليوس عن هذا الأمر ، يظل التاريخ والوقائع بالنسبة لنا المعول الرئيسى ، وليس ما يرتثيه هو من أحكام حول هذه النقطة ، فلقد أخطأ ، ولا ريب ، حين يطلق صفة الخشونة(٢٢) على قرون كف الناس فيها عن ألا يأتوا الا كل ما هو نافع ومفيد ، وأهملوا - فى الوقت نفسه - ما لم يكن ترتجى من ورائه سوى المتعة وحدها ، وفى هذا نتعرف على مبدأ قدماء المصريين ، هؤلاء القوم

* تصاحب نغمة الناقوس الغليظة اللحن الرتيب الذى يصدر عن الأرغن . (المترجم) .

المشهود لهم بأنهم أكثر أمم الأرض حكمة وأغزرهم ثقافة وعلما ، فى العالم القديم كله ، اذ كان هؤلاء يوقفون تقدم ضروب الفنون والصناعة ، بل كذلك طفرات العبقرية ، عند تلك النقطة التى يغدو فيها التقدم فى هذا الضرب من ضروب الصناعة والفنون أو ذاك خلوا من النفع ، كما كانوا ينظرون الى استخدام الانجازات فى غير الاغراض التى جاءت هى كضرورة لا محيص عنها ، بالنسبة لها ، باعتباره انتحالا مجحفا بسعادة فى هذا الزمن - ولا يمكن ، بالتاكيد ، أن يعد عصر هيجانيس خشنا لأن المصريين، أوقفوا تطوير نغمة الناي عند هذا الحد(٢٣) ، أو لأن الناي لم يكن يتخلله كل هذا العدد من الثقوب(٢٤) ، أو حتى لأن العزف عليه لم يكن قد ابتكر أو كان قد ظهر لأول مرة(٢٥) . فلقد كان المصريون والكلدانيون والفريجيون والفينيقيون ، عندئذ وبالفعل ، شعوبا ذات حضارة متقدمة ، وكانت معارفهم فى مجالات العلوم والفنون قد بلغت شأواً بالغ الكمال ، بل لعلها كانت قد وصلت عندئذ الى الدرجة التى تتحقق فيها سعادة الشعوب دونما حاجة الى مزيد من التطوير ، ولا يتبقى الا أن أبوليوس قد أصدر حكمه الجائر هذا على شعوب هذه الأزمان الضاربة فى القدم تحيزا مسبقا أعمى من جانبه لعصره هو ، أو قل ان السبب فى ذلك يعود الى جهالة مطبقة بالتاريخ .

ولربما يقول قائل : ولماذا اذن نتجشم كل هذا العناء من أجل ناي بائس لفلاح أشد بؤسا ؟ ونحن نقر بذلك عن طيب خاطر ، ومع ذلك فلقد تيقنا ، فى مؤلف لنا من الطبيعة نفسها التى لهذا المؤلف ، أنه مخول لنا أن نجتاز تلك الحدود البالغة الضيق ، التى انحصرت فى اطارها ميكانيزمات الفن الموسيقى وممارساته الرتيبة ، وأنه لا بأس بنا ، كلما هيا لنا موضوعنا الفرصة أن نقدم بعض اجتهادات وأفكار نافعة ، لكن سائلنا قد يعود

يحتاجنا : وماذا يهمننا اليوم أن نعرف أن الرعاة قد استخدموا آلة موسيقية مماثلة منذ ثلاثة آلاف عام ؟ وأية فائدة يمكن أن يجنيها امرؤ من هذا الاستعراض لهذه المعارف المتزاحمة ؟ ولم لا تكتفى ببساطة بأن تفسر لنا ، فى ايجاز ، تركيب وبنية الأرغول الذى لن نفيد منه شيئا الا مجرد ما نجنيه من نسبة الأمر كله الى الحملة الخالدة على مصر* ؟ وفى الحقيقة ، فلعل الأكثر راحة لنا ان لم نكن قد أقحمنا أنفسنا فى هذه البحوث ! ومع ذلك ، فحيث لم نستطع أن نقنع أنفسنا بأن الوقائع التاريخية ليس لها من نفع سوى اشباع الفضول ، وحيث أنا ، عكس ذلك ، على يقين بأن الوقائع لا تنقل الا باعتبارها نصائح ونجارب تخلفها أجيال مضت لأجيال تتعاقب ، فنحن على يقين بأننا لم نتجاوز الحدود حين نلتزم بتأمل هذه الوقائع ، وأن علينا بالتالى أن نسعى لتبديد الغموض ، كلما كان ذلك ممكنا ، عن كل ما يتصل بعادات وممارسات الأقدمين ، فعلى أساس المعرفة الدقيقة بهذه العادات والممارسات يصح فهمنا لمؤلفات المؤلفين من الاغريق واللاتين ، وهم الذين نقلوا اليها أكثر وقائع هذا التاريخ القديم أهمية ، فعلى سبيل المثال فان ما انتهينا من ملاحظته حول استخدام الأقدمين للنأى الحقلى المزدوج ، الذى يشبه كثيرا أرغول المصريين المحدثين ، وكذا المقابلات والمقارنات التى توصلنا عن طريقها الى تحديد التماثل القائم بين هذا النأى الرعوى المزدوج الذى كان لدى الأقدمين وبين أرغول الفلاحين ، موضع حديثنا ، أو بالأحرى وقوفنا على هوية هذا النأى القديم - انما يلقى المزيد من الأضواء على نص نجده عند شارح أو مفسر بندار ، يقر العلماء المتخصصون أنفسهم بأنهم لم يتمكنوا من فهم معانيه بدقة ، اذ يخبرنا هذا الشاعر عند بداية الأنشودة التى ألفها على شرف عازف نأى ميداس بقوله : **وعلى الرغم من أن لسان نأى هذا**

* يقصد الحملة الفرنسية على مصر . (المترجم)

العازف قد انشنت الى داخل الآلة نفسها ، التي اختار - هو - أن يعزف عليها ، فان ذلك لم يمنعه من مواصلة العزف ، وعلى هذا فحيث لم يستطع العلماء أن يتخيلوا امكانية وجود آلة عرف أخرى يمكن أن ننطبق عليها هذه الملاحظة سوى الناي ذى المنقار ، وحيث لم يتصوروا كيف يغدو ممكنا الافادة من هذه الآلة وقد انثنى ما اعتبروه لسانا (أو لسينا) لها ، أى هذا الطرف الخشبي الذى يشغل الفتحة العلوية للأنبوب عند موضع الفم(٢٦) ، فان الأمر قد انتهى بهم الى القول بأنهم لم يفهموا جيدا كيف كان ميداس يستطيع أن يواصل عزفه على الناي بعد أن انثنى هذا اللسين .

وينبغى لما قلناه فى وصفنا للصفارة المصرية ، وهى من نوع الناي ذى المنقار أن يكون قد تبين بجلاء أن قطعة الخشب المستديرة ، المخروطة بميل من جانب والمفرغة بعض الشيء من الجانب الآخر ، والتي تسد فتحة الآلة لتشكيل فمها أو منقارها ، هى بالغة السمك لحد لا يمكنها معه من أن تنثنى ، فاذا ما أصابها ، برغم ذلك خلل مهما تكن ضآلته ، فمن شأن ذلك أن يجعل الآلة غير صالحة مطلقا للاستعمال ، ومع ذلك فلم يحدث أن أسير الى هذه القطعة أو الطرف الخشبي على الاطلاق ، وهى قصيرة ويبلغ سمكها سمك الابهام ، على أقل تقدير . باسم **اللسان** ، ولكن الأمر ليس على هذا النحو ، فيما يتصل بهذه القطعة نفسها من الناي القديم المزدوج ، والذى يعرف الآن فى مصر باسم **الأرغول** ، فهذه القطعة التى فصلوها عن طريق احداث شق طولى فى سمك البوصة ، وهى الجزء من الآلة التى لم يعد يرتبط بالأنبوب الا عند موضع واحد ، كان يشار اليه على الدوام ، فى اليونانية القديمة وفى اللاتينية . وفى الفرنسية باسم **لسان** ، وليس هناك نوع آخر من آلة الناي يوجد به لسان سوى هذا الذى يسمونه **الأرغول** فى العربية ، ونعرف نحن فى فرنسا هذا الصنف من الناي ، وان يكن أصغر حجما تحت

اسم Chalumeau أى الشبابة ، وهو فى حقيقة الامر ليس سوى ساق سنبله
أو أنبوب من قش مشقوق بشكل طولى من أعلى . على غرار الأرغول .
وعن شبابة مماثلة يحدثنا فرجيل فى هذا البيت :

« انك تعزف الانشودة الرعوية على الناي الرقيق »

وكذلك فى البيت التالى :

« انا ذلك الشخص الذى عزف منذ زمن على الناي الرشيق »

ولا يخلف الأرغول قط عن هذه الشبابة الا فى أنه مصوع من قصبه
بوص ، وفى أن أطوال أبعاده أكبر بكثير من نظائرها فى هذه الشبابة -
وعلى هذا يكون الأرغول هو الآلة الموسيقية الوحيدة التى يمكننا أن نطبق
عليها ملاحظة شارح بندار . وفى واقع الأمر ، فاذا ما أخذنا فى اعتبارنا
أن لسان ناي مماثل يكون رقيقا على الدوام بعض الشيء بسبب طوله وعرضه ،
وأنهم يبرونه من أعلى عندما يكون سمكه أكبر مما ينبغى (٢٧) من أعلى .
ناحية الطرف (العلوى) للآلة ، فان علينا أن نتوقع ، كأمر مرجح حدوته
على الدوام ، أن هذا الشيء ينتنى ويرتد اذا قابله جسم صلب من أى نوع
يبدى تجاهه بعض مقاومة (أو يحدث عليه بعض ضغط) ، كما يحدث أن
يرتطم أحد أصابعنا ونحن نتحسس (الأرغول) بأصابعنا متجهين من أسفل
الى أعلى ، بطرف هذا اللسان ، أو اذا ما اعوج - هو - بعد تجفيفه بعد أن
يناله بعض البلل ، ومن المرجح أن يكون ناي ميداس ، وقد انثنى لسانه بفعل
حادث مشابه ، لم يحل دون ميداس ومواصلة العزف عليه ، فحيث يتصف
هذا اللسان بالمرونة فلن يكون من العسير (بالنسبة لعازف متمرس) أن
يبقى عليه ، عن طريق الضغط فوقه بشدة بواسطة الشفاه فى الوضع
والاتجاه الذى لا بد له أن ينخذهما ، بحيث لا يشكل الأمر بالنسبة للعازف
الا صعوبة نشأت ولا بد من التغلب عليها .

الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC ، الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
(٢) يوريبيديس ، ايفيجييا في أوليد ، البيت ١٠٣٧ .
(٣) Théocrit, Bucol. idyl, VIII, v. 21 et seqq, Virgil. Bucol. écolg. II
(٤) Pausan. Arcard. P. 518, Virgil. Bucol eclog. II V32 et seqq
(٥) أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الاول ، البيت ٧٠٧ وما بعده .
Virgil. Bucol. VIII
(٦) Virgil. Bucol. eclog. II v. 24, 31 et seqq.,
Tibul, lib II, eleg. V, V. 29 et seqq.
(٧) Lucret. De rerum nat. lib IV, V. 589.
(٨) أثيناوس ، مادبه الفلاسفة ، الكتاب الرابع - الفصل ٣٥ ، ص ٥٨٩ .
(٩) فرجيل ، الايناده ، الكتاب العاشر ، البيت ٦١٧ وما بعده .
(١٠) Théocrit. Epigr., et Bucol. idyll, VIII, Virgil. Bucol. eclog. V.
نيوكريوس ، الابجرامات ، والفصيده الرعويه رقم ٨ ،
فرجلبوس ، المختارات الرعويه رقم ٥ .
وبرى فى مصر نايات بوص دات سبع وثمانى وتسمع قصبات ، بل
يصل عدد هذه البوصات لما هو أكبر من ذلك ، من أطوال مختلفه ، وتأتى
فى ذات الترتيب الذى جاءت عليه فى ناى الاله بان ، وتلتصق هذه القصبات
فى آلات الناي تلك ، الى بعضها البعض بالشمع ، وتضم الى بعضها كذلك
عن طريق خيط أو رباط يضمها جميعا فى الوقت نفسه . ولا يستخدم هذا
النوع من الناياب الا بين الفلاحين أو أبناء طبقة الشعب ، ويطلق عليه هؤلاء
اسم جناح أو موسيقال . وقد أهملنا وصف هذه الآلة لأنها قد جاءت على
وجه الدقة على نحو ما صنعت عليه الآلات من هذا النوع ، التى نراها فى
أوروبا ، والتى نسمعها تتردد عادة فى سوارع باريس منذ بضع سنوات .
(١١) فرجيل ، الانباده ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٧ وما بعده ،
« حيث الناي ذو القصبتين يعزف اللحن الذى اعتدتن سماعه ، وحيث
تدعوكن الدفوف والمزامير البيريكونثية المصنوعة من خشب البقس ، والتى
تخص الأم الايدية (كيبيل) » .
(١٢) « ألا ترغب بحق الموسيات (= ربات الفنون) فى الانشاد على
نغمات المزامير المزدوج ؟ ان هذا الأمر مبهج بالنسبة لى . فأنا أيضا عندما
أمسك الناي سابدأ فى عزف أحد الأغانى . أما دافنس الذى يقوم بالحرث
فسوف يشجينا فى تلك الأثناء عندما يعزف على مزمارة المكسو بطبقة من
الشمع بأنفاس متوافقة ، ونحن واقفون خلف الكهف بالقرب من شجرة
البلوط الكثيفة الأوراق ، فنكون بذلك قد حررنا الاله بان ذا سيقان الماعز
من سطوة النوم » .
Théocrit. Epigr. V
(١٣) Théocrit, Bucol. idyll VIII, V. 18 et seq. Epigramm. II

ثيوكرتيوس . القصيدة الرعوية رقم ٨ ، بيت ١٨ وما بعده ، ابجرامه
رقم ٢ .

(١٤) « أعطوني جلجل باكخوس وجلد الماعز ، وزودوني كذلك بالناى
المزدوج ذى النغمات العذبة ، حتى لا أثير حفيظة فوييوس ، لأنه يرفض صوت
مزاميرى المفعم بالحوية » .

نونوس الديونيسييات ، البيت ٣٩ وما بعده .
وأن يكن الأمر على غير هذا النحو فيما يخص الناي المزدوج الذى
ينسأله بالحديث فى البيتين ٢٣٢ و ٢٣٣ من ديونيسيياته - الكتاب
الأربعون :

« كانت المزامير ذات القصبتين المنسوبة الى بريكينتوس (جبل الربة
الأم) تصدر زمجرة مرعبة ذات طابع حزين عرفت به منطقة ليبيا » .
ويلمح نونوس بأسارته الى هذا الناي الذى كان أنين نغماته يعبر عن
حداد مفزع شبيه بحداد الليبيين ، الى تلك الصرخات المولولة والسى كانت
تصاحب جنازات الموتى ، الذين كانوا يدفنون فى جبانات بالغة الروعه ،
نراها بطول حافة الهضبة الليبية ، كما يريد أن يتناول النايات الفريجية
التي كانت تستخدم فى عبادة كيبيلى Cybèle فى أعياد باخوس ، وكانت
هذه النايات المزدوجة متساوية القصبتين ، ولم تكن قصباتها مصنوعتين من
البوص ، وإنما من خشب البقس أو من نبات اللوتس ، وكانت تنتهى بفتحة
بوق على هيئة قرن ، وقد رسم شكل هذا النوع من الناي فى كهوف ايلبتيا
(الكتاب) فى اثر موكب جنائزى ، وعلى هذا فان هذا الصنف من الناي
يختلف كلية عن الأرغول .

(١٥) Ovid. Remel. amor. V. 181

(١٦) Théocrit. Epigram., et Bucol. idyll. VIII. Virgil. Bucol. eclog. II

(١٧) Propert. lib. IV, eleg. VIII, V. 52

(١٨) Lucien. Harmonides

(١٩) هذه الكلمة فى Lucien قد عبر عنها بكلمة : (لسان المزمار)

(٢٠) Apul. Florid. lib I, p. 405; Lutetiae Parisiorum an. 1601

(٢١) تشهد رخامات أرندل Arundel بنفس هذه الواقعة وتحدد

Chronicus Canon Egypt. Hebr. et gr. cum Disquist. D.J. Morshami
ad seculum IX, p 112 Londini, 1672; Langlet, Tablettes Chronologi-
ques etc;

هذا العصر كوقت لحدوثها . انظر :

أثيناىوس ، مادبة الفلاسفة ، الكتاب الثانى عشر ، الفصل الثانى ،
الصفحة ٦١٧ .

Rudibus adhuc seculis solers Hyganis ante alios canere. (٢٢)

Apul. ubi suprà.

وترجمتها:

« من القرون الغابرة حتى الآن غنى هيجانيس الحاذق قبل الآخرين » .

[أبوليوس ، أعلاه]

(٢٣) « حقا لم يبرع فى عزف الصوت بجنان ثابت » نفس الموضوع

(٢٤) « لا ! ولا المزمار ذو الثقوب الكثيرة » نفس الموضوع

(٢٥) « وبكل تأكيد فانه حتى ذلك الوقت .. كان ذلك الفن الذى ظهر حديث الاكتشاف » .

(٢٦) حول وصف هذا الجزء - أنظر ما قلناه عند حديثنا عن ناي المصريين ذى المنقار والذى يطلقون عليه فى العربية شبابة أو صفارة .
(٢٧) أنظر اللوحة CC الشكل رقم ٢٤ .

المبحث الثاني

عن الأرغول - وعن أجزائه ووظيفته

توجد ثلاثة أصناف من الارغول(١) : الكبير ويسمى **الأرغول الكبير** ،
والوسيط ويسمونه **الأرغول الصغير** ، والصغير الذى يطلقون عليه **الأرغول
الأصغر** .

ويتركب كل واحد من الثلاثة من قصبتين أساسيتين ، أولاهما A
أكبر طولاً ونانيتها B ذات طول أقل ، وبضم احداها الى الأخرى ، وذلك
بالإضافة الى أطراف عديدة ، تكون فى أدنى (أى فى نهاية) الأنبوبين
الرئيسيين A و B . أما القصبه الطويلة A فنطلق نحن عليها اسم **الجسم
الكبير** ، وأما الصغيرة فنسميها **الجسم الصغير** ، وأما الطرف أو القصبه التى
تضاف الى هاتين القصبتين فقد أسميناها **الجسم الأمامى** أو ما قبل الجسم .
وأشرنا بالحرف a الى الطرف الذى ينسب الى الجسم الكبير A ، وبالحرف
b الى الطرف الذى يضاف الى الجسم الصغير B ، كما أسمينا الجزء الذى
يضاف الى قمتى هاتين القصبتين **البوقال** C اذ يوجد فى هذا الجزء المضاف
الشق F واللسين L اللذان يكونان الفم ، كذلك أطلقنا على الأطراف
الأخرى التى أضيفت الى النهاية الدنيا من الجسم الكبير A والى ما دون
الجسم الصغير B اسم **الوصلات** وقد رقمناها بأرقام رومانية .
وتنقب الجسم الصغير B ستة ثقوب رقمناها بالأرقام العربية 1 ،
2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، ومن شأن هذه الثقوب تحديد ملامس الآلة ،
وينتج الجسم الصغير B النغمات الحادة التى تكون اللحن المصاحب للغناء
والذى يعزف على هذه الآلة ، وهو يقع الى اليسار من الجسم الكبير A (٢) ،

والذى لا يردد سوى نغمة غليظة ، نستخدم ، شأن الأوتار الغليظة basse فى كل الآلات الوبرية ، أو شأن نغمة الناقوس بالنسبة للغناء ، وليس لهذا الجسم الكبير من فتحات سوى شق الفم ، والفب الموجود فى الطرف الأدنى من قناه أنبوبة .

وزود كل قطع البوص التى تكون هذه النايات منها ، وفى مواضع عدة منها ، بأربطة عبارة عن لفات عديدة من دوارة صغيرة أو خيط سميك . مدهون بالشمع المخلوط بالراتنج ، ونستخدم بعض هذه الأربطة فى ضم القصبين ، كل منهما الى الأخرى . وتضمهما معا فى الوقت نفسه ، وسنطلق على هذه الأربطة هنا اسم **المزدوجات** ، تميزا لها عن الأربطة التى سنتناولها فيما بعد ، وسنشير اليها بالحرفين dd ، ونستخدم الأربطة الأخرى فى دعم وتقوية الأطراف المخصصة لتلقى أطراف أخرى ، فحيت جوفت الفتحة هنا ووسعت لتسهيل دخول الأطراف الأخرى فيها ، وحين باتت بالنالى ضعيفة ، فانها قد لا تستطيع مقاومة الضغط الذى تحدثه هذه الأطراف عند دخولها فيها ، وسنطلق على هذه الأربطة اسم **الأربطة البسيطة** (أى المفردة أو غير المركبة) وسنشير اليها بالحرف S ، كذلك فمن شأن هذه الأربطة الأخيرة أن نستخدم كذلك كسوة لعقد البوص على غرار ما تفعل أربطة مماثلة تغطى عقد القصبه النى يتألف منها الناي ، أما الفرق الوحيد الذى يمكن أن نلاحظه هنا فهو أنها فى حالة الأرغول تعقد فوق لحاء البوص مباشرة وليس فى حزم معمول فى سمك الخشب (على غرار الناي) ، كذلك سنميز هذه الأربطة الأخيرة عن بقية الأربطة الأخرى بأن نطلق عليها اسم أربطة الزيد أو الأربطة (الفرايحي) ، وسنشير اليها بالحرف n .

ويشدد على الأربطة المزدوجة dd المستخدمة فى ضم القصبين كل منهما الى الأخرى ، بدورها ، بواسطة خيط يقسمها على نحو ما الى

قسمين ، يربطهما ويضيق فيما بينهما في المنتصف . مرورا بين القصبتين A و B ، مما يزيد من منازة هاتين القصبين ويحول دون أن نسرح أى منهما الى هذا الجانب أو ذاك . ثم يستطيل هذا الحيط نفسه بعد أن يهوى بدعم وتعوية الأربطة الاولى من أعلى ويشد بأقوى قدر مسنطاع حتى الأربطة التالية ، التي يقوم بالانعاف حولها على نحو ما الف حول الأربطة الاولى ومن هناك يمتد كذلك ويشد حول الرابطة المزدوجة الأخيرة التي نصم الجسم الصغير الى الجسم الكبير من ناحيه طرفهما الادنى . والى هذا الحيط المشدود بين الجسمين A و B ، ومن الحلف بواسطة حلقة متحركة يعلق الجيطان اللذان تربط اليهما بوقال b كل من الجسمين عندما ينفصلان عن الطرف الأعلى لهما (أى فى غير حالة العزف) . وبالمثل نعلق كل وصلة اضافية اما الى جسم الآلة إذا كانت مجاورة له . واما الى الوصلة التي نسبقها عن طريق خبط مزدوج معقود الى الرباط الاول من هذه الوصلة والى الرباط الأخير المجرء الذي يسبقها ، بحيث تظل هذه الوصلة ، فى نفس الوقت ، عند فصلها ، معلقة الى الآلة ، على نحو ما نستطيع أن نرى فى اللوحة CC الشكل رقم ٢٢ ، فى الوصلتين Ir' و Iir اللتين رسمتا منفصلتين

الهوامش :

- (١) انظر الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
- (٢) جاء الشكل رقم ٢١ مقلوبا عن الوضع الصحيح الذي للآلة . وان يكن هذا الانجاه صحيحا فى الشكلين ٢٢ ، ٢٣ .

المبحث الثالث

حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرغول الكبير والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد الرئيسية في هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولها النغمي ، وكذلك حول تحديد ملامس كل واحدة منها

...١. يمكن صنف الأرغول ، كبيرا كان أو صغيرا (أى وسطا) أو أصغرا فان أجزاءه الرئيسية تظل في كل الحالات هي ما يلي :

- ١ - الجسم الكبير A .
- ٢ - الجسم الصغير B .
- ٣ - الجسمان الأماميان a و b .
- ٤ - بوقال الجسم الكبير وبوقال الجسم الصغير .

أما بقيه الأجزاء فليست سوى إضافات تتم حسب مزاج أو مشيئة العارف ، ولذلك فلن نقدم سوى أطوال هذه الآلة دون الوصلات . تم أطوالها بعد إضافة هذه الوصلات ، لكننا سننقى أنفسنا من الدخول في تفاصيل حول أبعاد القطع المضافة ، حتى لا نشغل القارئ سدى بأشياء ليست جديرة باهتمامه .

يتركب الأرغول من عشر قطع هي :

- أولا : الأجزاء الستة التي أشرنا إليها .

ثانيا : الوصلات الثلاث Ir, Ir, Ir III, ٤ IIr, ٤ IIIr بالنسبة للجسم الكبير A ،
والوصلة Ir فى الجسم الصغير B .

ويصل الطول الاجمالى لهذه الآلة ، دون اضافة الاجزاء الأخيرة ، أى
غير مشتمل الا على الأجزاء السننة الرئبسية الى ٤٨٣ مم ، فى حين يبلغ هذا
الطول مشتملا على كل الوصلات مترا واحدا و٧٠ ملليمترا .

أما الأرعول الصغير ، وهو ما نسميه نحن بالوسيط ، فلا يشتمل
الا على ثمانية أجزاء ، وبالتالى فليست له سوى وصلتين ، ويصل طوله
دونهما الى ٤٢٠ مم ، أما اذا أضيفت الوصلتان فان هذا الطول يففز
الى ٨٢٦ مم .

وأما الأرعول الأصغر ، وهو ما نطلق عليه اسم الصغير ، فلا يتكون
الا من سبعة أجزاء ، وليست له ، بالتالى سوى وصلة واحدة ، يصل طوله
دونها الى ٣٣٤ مم . ويصل باضافتها الى ٣٨٦ مم .

وليس عسيرا على فلاحى مصر ، وعلى سكان الريف الافريقى الآخرين ،
ممن اعتادوا على صنع الصنوف المختلفة من الأرعول ، أن يقادوا ، بشيء من
الانتباه ، عند صنعها شكل آلة لها تلك البنية البسيطة التى كانت للنائى
القديم ، والذي يتخذون منه أنموذجا مبدئيا ، ومع ذلك ، فلكى تنتظم
النغمات ، ويتحقق التناغم فيما بينها بشكل كامل ، فلا بد من شيء أكبر ،
فهم بحاجة ماسة لمعرفة الأطوال التى تتحتم مراعاتها فى الأجزاء المختلفة
لهذه الآلة ، وبأوضاع نفوبها والمسافات الفاصلة بين هذه الثقوب ، أو
يلزمهم على الأقل أن يكتسبوا مهارة اعتيادية أو روتينية فى فن تركيب هذه
الآلات ، وهو أمر ليست لديهم عنه اليوم أدنى فكرة ، فهم يحزون بوصاتهم ،
ويفرغونها ، وينظفونها حتى أكبر درجة من النظافة يستطيعونها . ثم

يضمون البوصتين كلا منهما الى الأخرى، تم يقبون القوب على مسافات
منساوية كما يترأى لهم ذلك مناسبا ، بمجرد النظر ، وان كانت هذه
المسافات تأتي في الواقع متفاوتة ، زيادة او نقصانا بسحو سبعة ملليمترات ،
ثم يضيفون الاطراف الأخرى كما يرون ، وبهذا تكمل آلهم الموسيقية
صنعا ، فاذا لم يعجبهم نغمات هذه الآلة يلغون بها بعيدا كى يبدأوا فى
صنع أخرى ، فاذا لم نجز هذه الأخرى رضاهم يبدأون الكرة من جديد ،
وهكذا دواليك ، حتى يبالوا بغيتهم ، فالخامة التى تصنع منها هذه الآلات
منوفرة ، وزهيدة السم ، كما أن وقت الصانع نفسه ليس ثمينا ، فاذا
ما أمكنه ، فى مقابل دستة من النايات يصنعها أن يحصل على ٨ الى ١٠
مدينى ، وهو ما يقابل عندنا ٦ - ٧ سو وستة دراهم ، فسيجد فى ذلك
تعويضا كافيا للغاية عما لحق به من خسارة فى صنع النايات المعيبة التى
تخلص منها .

أما آلات الناي السى فى حوزنا ، فقد صنعها من أجلنا خصيصا ،
رجل نوبى اشنهر بمهارته فى هذا الضرب من العمل ، فى القاهرة ، فام
يهمل أى شىء بمكنه أن يضيف عليها رونقا ، وهذا كل ما كان فى استطاعته
أن يأتى به على أفضل وجه ، ولذلك فلو أن الآلات التى صنعها كانت قد
جاءت أكبر عيبا عما كانت عليه ، فلم تكن رغبنا فى اقتنائها لتقل ، بسبب
ما تقدمه لنا من فرصة لاجراء مقابلات ومقارنات هامة بالنسبة لنا .

وتتنمى نغمات هذا النوع من الآلات الى نوعين مختلفين : الحادة ، وهى
تلك التى نحصل عليها من الجسم الصغير B ، والغليظة التى يرددها الجسم
الكبير A ، وهى التى تشكل الايقاع الرتيب (أو ايقاع الناقوس) .
ومع أن النغمات الحادة تأتي صاخبة بعض الشىء فانها مع ذلك مليئة
ومشبعة ، وتحتل مكانا وسطا بين تلك التى يحصل عليها من آلة الكلارينيت

من لا يحسنون بعد النحكم في الامساك بفمها ، وذلك التي تصدر عن مزمار ردى ، ولكن النغمة الغليظة ، صانعه الايقاع الرتيب ، والسى شبه كبرا النغمات الغليظة الصادرة عن **الزمخر*** ، أما عن برييب النغمات ومعيارها النغمة ، فيمكن الحكم عليهما من الجدول الذى نقدهه هنا لكل صنف من صنوف الأرغول الذى ينسب اليه .

الجدول النغمة ومساحة النغمات فى المزمار الكبير

نغمات الجسم الكبير A نغمات الجسم الصغير B

الجدول النغمة ومساحة النغمات فى المزمار الصغير

نغمات الجسم الكبير A نغمات الجسم الصغير B

* مزمار ذو أنبوب خشبى وفم معدنى ملتو - المترجم .

الجدول النغمي ومساحة النغمات في الأربغول الأصغر

Sons du petit corps B. Sons du grand corps A.

The image shows musical notation for two sections: 'Sons du petit corps B.' and 'Sons du grand corps A.'. The first section consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains six notes: B-flat, C, D, E, F, and G. The second section also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing two notes: A and B-flat. Below the notation is a six-string guitar fretboard diagram with strings numbered 1 to 6 from top to bottom. The notes from the first section are placed on the fretboard: B-flat (string 1, 2nd fret), C (string 2, 1st fret), D (string 3, 2nd fret), E (string 4, 2nd fret), F (string 5, 1st fret), and G (string 6, 2nd fret). The notes from the second section are placed on the fretboard: A (string 5, 2nd fret) and B-flat (string 6, 3rd fret). Vertical dashed lines connect the notes in the notation to their positions on the fretboard. Below the fretboard, the text 'Sans rallonge' is written under the A note, and '1.° rallonge' is written under the B-flat note.

Sans rallonge 1.° rallonge

الفصل السابع

عَنْ الزُّبَيْرِ

المبحث الأول

عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة

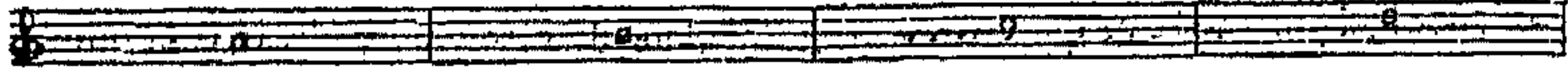
حين كنا نعسكر ، عند رحيلنا من مصر ، على مسافة قريبة من رشيد ، باتجاه البحر ، الى الشمال من القرية المسماة الجزيرة ، على الشط الأيمن لذراع النيل ، الذى يمتد الى الشرق من جزيرة فارشى ، نجاه القمة الشمالية لهذه الجزيرة ، فى انتظار أن نهيب لنا ريح موانية الفرصة لعبور البوغاز ، وهو لسان ماء تكتنفه الأخطار ، فقد كان لدينا وقت يسمح لنا بأن نجوس خلال المناطق المجاورة ، سواء فى شكل جولات أو نزعات ، أو بقصد شراء بعض المؤن التى كانت ضرورية لنا ، فقد كنا نقوم بجولات الشراء هذه بأنفسنا سعياً منا لاعطاء السكان المزيد من الأمان والتقىة ، أولئك الذين كانوا يضطرون لاختفاء هذه السلع التموينية التى كانوا يحتجزونها لنا ، حتى تكون بعيدة عن عيون العثمانيين ، الذين انهمكوا - هناك - فى حوادث سلب تجاوزت كل حد ، كما انخرطوا فى ارتكاب كل أنواع الفظائع دون مراعاة لجنس أو لسن ، وهى أمور كانت تؤدى الى زيادة احساس الناس بالأسف على رحيل الفرنسيين بقدر ما كان يزيد هؤلاء من فظاعاتهم .

وفى واحدة من جولاتنا هذه ، وكان ذلك فى السابع عشر من ترميدور من العام الحادى عشر (٥ أغسطس ١٨٠١) ، سمعنا من بعيد نغمات صادرة عن آلة موسيقية ، فتوجهنا الى مصدر الصوت فبلغنا حديقة تجمع بها عدد من العثمانيين لا بأس به ، كانوا بزجون وقت فراغهم ، وهناك ، لمحنا شخصاً يرقص رقصة المصريين (الرقص البلدى) ، على أنغام آلة تعد

صنفا من مزامير العرب التي لا قرار لها^(١) (أى ليس لها حل أساسى أو قرار رتيب) ، يسمونها فى مصر . الزفرة . وعلى نوع من الدفوف أسطواسى فى جزء منه ، ودخروطى فى الجزء الآخر . يسمونه **دوبكة** (٢) .

أسرعت هذه الزفرة انتباهنا ، فلم نكن قد رأينا ميلا لها من قبل فى مصر ، على مدى أكبر من ثلاثة أعوام قضيناها هناك^(٣) ، فاقربنا بمدر كاف كى نتأهلها على مهل ، وأدركنا أن هذه الآلة نتركب من جلد تيس A . شبيه بالجلد الذى يصنع منه العرب السى يستخدمها **السقاءون** (٤) فى القاهرة ، لجلب المياه الى البيوب ، ومن ثلاث قصبات من البوص ، أولاهن B ، مربوطة الى أحد جانبي القربة ، أما الأخرى C فقد ربطتا الى الجانب المقابل ، وبتهى كل واحدة منهن ، فى الطرف الأدنى منها بطرف قرن D ، معقوف بعض الشيء . كان حلد التيس لا يزال حاملا للشعر الذى يكسوه ، ولم يكن نعوزه سوى الأقدام والرأس والذبل ، وهى الأجزاء التى انتزعوها (حتى يغدو نيسا كاملا) ، وقد خيط هذا الجلد بطريفة لا تدع له من فتحة سوى تلك التى اضطروا لاحداثها بغية ادخال طرف كل واحدة من البوصات الثلاث ، وقد ضم هذا الجلد وضيق عليه بواسطة دوارة صغيرة من حول قطع البوص ، فوق الجزء الذى يدخلونها منه الى جسم الآلة مباشرة ، حتى لا يسطيع الهواء أن يجد لنفسه منفذا الا عن طريق البوص ، وحتى لا تخرج منها النفخة الا طبقا لرغبة العازف . وقد يبلغ طول كل بوصة ١٦٢ مم . أما البوصة B فهى بوصة الفم ، وتدعمها ، وكذا الجلد الذى يربط حولها وصلة من خشب X ، ينقبها عند مركزها ثقب دائرى تتناسب سعته مع ثخانة البوصة التى تنفذ منه ، وتخط هذه الوصلة من فوق الجلد . أما الطرفان الآخران ، أو القصبتان الأخرى C . واللذان تخرجان من الجهة المقابلة ، فتثقب كل منهما ثقوبا

أربعة ، وينتهي كل منهما بطرف لقرن بقرة ، معقوف ومعوج ، بحيث يتجه الجانب المحدب من تقوسه الى أسفل ، والجزء المقعر منه الى أعلى . ويمكن كل من طرفي القرن أن يبلغ ١٣٥ مم ، في حين تصل سعته عند نهايته نحو ٨١ مم ، وتردد الثقوب الأربعة لكل بوصة أربع نغمات متباينة ، في المتساوي ، وعلى التعاقب بين هذه البوصه وتلك .
وهذه النغمات الأربع هي :



ولم تكن لدى العازف على هذه الآلة عندئذ النية ، فيما يبدو ، لأداء
أو تكوين لحن منتظم ، حتى بدا وكأنه يحرك أصابعه بشكل آلي عند سده
وفتحه للثقوب بالتبادل ، ومع ذلك فقد كان يعود على فترات منتظمة الى
أداء النغمات نفسها ، وقريب من ذلك ما يفعله فلاحو مقاطعة ليموزان
Limousin ، وبعض المقاطعات الأخرى في فرنسا ، عندما يعزفون على
هذه الآلة .

الهوامش :

- (١) مزمار القربة الذي نعرفه اليوم باسم **موزيت Musette** ليس شيئاً آخر سوى مزمار القربة الذي كنا نسميه **كورنموز Cornemuse** وان يكن أكثر تعقيداً وأكبر اكتمالاً ، كذلك فإن الكورنموز لم يكن شيئاً سوى **الشاليمي Chalémie** ، وهو نوع ثالث من مزمار القرب ، وكان آلة رعوية أو حقلية ، في حين كانت الكورنموز آلة لا يستخدمها سوى العامة ، وأما الموزيت ، فكان ينظر اليها ، منذ نحو قرن ونصف من الزمان على أنها آلة موسيقية ، ونستخدمها نحن الآن في الغرض نفسه الذي نستخدم فيه آلة البيانو العنيف **Piano forté** ، فقد أخذت هذه الآلة تتقبل في حفلاتنا الموسيقية (أي حفلات الكونسير) .
- (٢) وصفنا هذه الآلة في الباب الثالث من هذا المؤلف ، الذي خصص في البحث في آلات النقر أو الايقاع .
- (٣) انظر شكل هذه الآلة في اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٥ .
- (٤) وهو الاسم الذي يطلق على ناقل المياه في مصر ، والمفرد **سقاء** .

المبحث الثاني

حول قدم آلة الزقرة فى اشرق ، وحول التماثل
المذهل القائم بين هذه الآلة وآلة النابل التى كان
الأقدمون يستخدمونها

لا جدال في انه مجد تتيه به آلة موسيقية ما ، قديمة ، أن تظل تستخدم
منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، فى بلد متحضر ، لم يبتكر فيه الانسان منذ
قرون عديدة شيئا ذا خطر ، وبين شعب يكن عداء طبيعيا لكل ضرب من
ضروب التجديد .

ولو كان يحدث أن الناس لا يؤسسون قط ، على أسس بالغة الوهن ،
الأحكام التى يحلو لهم أن يطلقوها ، عند حديثهم عن الموسيقى والآلات
الموسيقية عند الأقدمين ، لما وجدنا كثيرا من العلماء يتعارضون فيما بينهم
فى الآراء التى يبدونها حول هذا الموضوع ، وينأون هكذا عن الحقيقة ،
بسبب استخدام سيىء ، ومشين من جانبهم ، لعلمهم الغزير ، الذى ينحرف
بهم عن الجادة ، بأكثر مما يقودهم الى معارف موضوعية حول فن الموسيقى

ولقد رأينا لتونا أن الزقرة تتألف من قربة أو جلد تيس توجد على
أحد جانبيها بوصة تصنع فم الآلة ، وتوجد على الجانب الآخر بوصتان أخريان
تحددان الملامس النغمية لهذه الآلة ، وبمعنى آخر ، فإن كل ما ينبثنا به
المؤلفون الأقدمون حول شكل وتركيب آلة النابل ، عندما تناولوها بالحديث ،
ينبغى اقناعنا بأن هذه الآلة القديمة تنتسب ، بشكل مطلق ، الى النوع نفسه

الذى تنتمى اليه الزقرة ، وأنها كانت معروفة منذ أقدم العصور ، بل انها كانت مستخدمة بوجه خاص عند العبريين والاغريق والرومان .

أما أن النابل قد تم اختراعها على يد الفينيقيين كما يزعم سسوباتير Sopater (١) ، أو على يد أهل قبادوكيا* كما ظن كل من كليمانس السكندري(٢) وأوزيبوس(٣) ، وان اسمها كان أصلا ، هو الاسم نفسه الذى كان يخلعه عليها العبرانيون ، وأن هذا الاسم يختلف عن الاسم المبدئى أو الأصلي لها - فهذا ما لا نسعى الآن قط لالقاء الضوء عليه ، ذلك أن علينا أن نتعرف اليها عن طريق شكلها أكثر مما علينا أن نسعى لمعرفة عن طريق الاسم الذى تحمله . ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن اسم نابل ليس قط اسما اغريقيا ، مع أن الاغريق قد استخدموه ، وأن هذا الاسم - اذا ما شئنا أن نتحدث بلغة هؤلاء القوم - هو اسم بربرى(٤) ، ذلك أن الاغريق كانوا يطلقون هذه الصفة على كل ما هو ومن هو غريب عن وطنهم ، أشياء كانت أو كلمات أو أشخاصا ، ومع ذلك فان من المرجح أن العبريين ، حينما أطلقوا على هذه الآلة التى يدور حولها حديننا اسم نبل(٥) والذى قرأه الاغريق وكتبوه نبل(٦) أو نابلاس(٧) ، والذى نلفظه نحن فى الفرنسية نابل ، لم يفعلوا ذلك بمحض الصدفة أو دونما سبب : فاما أنهم ، عن طريق هذا الاسم ، قد ترجموا الى لغتهم الاسم الأصلي الذى كانت تحمله هذه الآلة أو أنهم قد أشاروا اليها باحدى السمات التى كانت تميزها أكثر من غيرها ، فهذه الطريقة على الدوام تتكون الأسماء ، وفى الوقت نفسه ، فى هذه الحالة أو تلك ، فان كلمة نبل العبرية التى تعنى القربة التى يوضع فيها الماء أو النبيذ(٨) ، تقدم اثرا من هذه الرابطة الحميمة التى نستنتج وجودها بين

* مدينة يونانية قديمة فى آسيا الوسطى قريبة من أرمينيا - المترجم .

النايل والرقرة ، ولا نعود صلة القربى هذه بين الآلتين امرا يكتنفه الريب اذا نحن ألفينا بالا الى ذلك الوصف الذى يقدمه للاولى (٦) أحد الشعراء المدامى حين يقول : « انها احدى آلات الطرب ، ولها على أحد جانبيها البوب من اللوتس وتردد برعم كونها عاطلة عن الحياة ، نغمات تمتلئ حياة وحيوية ، وانها توحى بالسرور وتنشر البهجة فى أعين الرقص كما تستثير الحب الباخى الوله » .

ولا تفعل أبيات أوفيدوس (١٠) أقل من هذا عندما تشهد بصحة هذه القربى الحميمة ، فهو يطلب الى المحبين ، فى أبيانه ، ان يتعلموا العزف على آلة النايل باليدين ، ويصيف بأنها آله توحى بالبهجة ، وانها توافق ضروب المرح العطوف . ذلك ان الناس (اليوم) يعزفون على الزقرة باليدين . طالما ان لها قصبين من البوص ، منقوبتين كلتيهما لتحديد الملامس النغمية لهذه الاله ، ولقد شاهداها تصاحب الرقص ، وهو ما كانته الوظيفة الرئيسية للنايل ، حسبما يذكر ذلك سوباتير على نحو لا لبس فيه ، وحسبما نوحى الينا كلمات أوفيدوس ، بوضوح كاف ، وعلى هذا فلا يمكن أن نكتنف الشكوك قط علاقات القربى القائمة بين الزقرة والنايل ، فهذه وتلك ، كلتاها من جلد تيس ، ومن أنبوب يتخذ فما لها ، كما أن هذه وتلك تعزفان باستخدام اليدين معا ، ولأن لهما بالضرورة ، هذه وتلك كذلك خرطومين (قصبتي بوص) لتحديد الملامس النغمية ، كما تستخدم ، كلتاها ، فى مصاحبة الأغنيات الراقصة .

ولعل الفرق الوحيد فيما بين نبل العبرانيين وزقرة المصريين المحدثين يتمثل فى أن قصبتي الأولى كانت تثقبهما اثنا عشر ثقبا ، فى حين لم تزد ثقب الثانية عن ثمانية ، أربعة فى كل واحدة من قصبتيهما ، وتردد ثقب كل منهما نغمات مماثلة لما تردده ثقب الأخرى ، ومع ذلك فليس مؤكدا

ان كانت آلة العبريين ، فى العصور الضاربة فى القدم ، يتقنها هذا العدد من القيوب الذى نظنه ، بل ان عكس ذلك هو ما يبدو بالغ الترجيح مما يقلص هذا الفرق الى لا شىء على الاطلاق .

ويميز المؤرخ اليهودى يوسيموسى ، فى عصور اليهودية القديمة (١١) ، عند حديثه عن الآلات الموسيقية التى أقر سليمان استعمالها بين اللاويين آلة النابل (أو النيبيل) عن بنية الآلات الموسيقية الأخرى ، فيقول : ان الكينتر (أى الكينارة أو القيثارة) مزودة بعشرة أوتار . أما النبل التى تردد اثنتى عشرة نغمة فتتفر بالاصابع ، ومن هذا نستخلص ان النابل كانت آلة موسيقية مزودة باثني عشر وترا ، أو بعشرة أوتار على الأقل ، وانها كانت من نفس نوع الشنير (أو الكينير) [القيثارة] ، ولقد ظللنا لوقت طويل على اقتناع تام بأن أناسا مستنيرين الى هذا الحد ، من هؤلاء اللذين اقترفوا مثل هذا الخطأ قد فعلوا ذلك بفعل خدعة ما ، لكننا لم ننجاس على أن نثبت هدا بنقطة عند رأينا ، اذ كان نقيضا لذلك الحكم الذى أطلقوه ، وهم من هم ، ومع ذلك فبعد أن تمعنا كثيرا فى شهادات الأقدمين ، وبعد أن قلبنا على كل الوجوه ، الأفكار التى أفسحت لها هذه الشهادات مكانا ، فانا قد غدونا على يقين بأن النابل لا يمكنها أن تكون هى ما صورها بعض الناس لأنفسهم ، أى آلة وبريه ذات قوس ، ما دمنا لم نجد قط فى كل ما قاله المؤلفون ، حول هذا النوع من الآلات الموسيقية ، عندما تناولوها بالحديث ، أقل شىء يمكنه أن يحملنا على أن نظن ذلك .

واذ كنا شغوفين بمعرفة السبب فى وقوع خطأ يمثل هذا الوضوح ، يحظى مع ذلك بدعم عام ، مثل هذا الخطأ ، فقد حاولنا أن نعود الى منبعه ، ونزعم أننا قد نجحنا فى ذلك ، فاذا لم تكن قد خدعنا على نحو ما ، فلقد نتج هذا الخطأ عن الترجمة الاغريقية للتوراة والمسماة بالسبعينية ، فحيث

لم يجد هؤلاء (السبعون) فى لغتهم سوى كلمة أسكوس Ascos كى نقابل بدقة كلمة قربة ، وهو ما تعنيه كلمة نبل العبرية ، وحيث لم يظن هؤلاء أن المفهوم الشائع لكلمة أسكوس فى اليونانية يمكنه أن يستدعى الى الذهن صورة آلة موسيقية ، على نحو ما تفعل كلمة نبل العبرية ، وحتى لا يوقعوا من سيقراون النص اليونانى للتوراة فى سوء فهم لهذا النص فى الكتاب المقدس ، فقد آثروا أن يستبدلوا بهذه الكلمة ، كلمة : بسالتريون Psaltêrion ، وهو الاسم النوعى لكل صنوف الآلات الموسيقية التى من شأنها مصاحبة الغناء . وهكذا ، فحيث كانت الآلات الوترية هى التى يستخدمها الأقدمون ، فى غالبية الأحيان لمصاحبة الغناء ، وحيث كان يشار اليها على الدوام ، تقريبا ، بالصفة . . بسالتريون ، فقد ظن الناس ، منذ ذلك الوقت أن « السبعين » أرادوا أن يشيروا بهذه الكلمة الى آلة وترية ، وحيث توجد آلات وترية تعزف بالقوس ، فقد استخلص القوم من ذلك ، أن النابل هى آلة وترية ، من نوع الكمان ، وتعزف بالقوس ، واكتفى آخرون بأنها ليست سوى آلة الصنج (الهارب) .

أما السبب الوحيد ، الحادع بعض الشيء ، والذي ظن البعض أنه يدعمهم فيما ذهبوا اليه ، فى اعتقادهم بأن النابل كانت آلة وترية ، فهو أن اسم هذه الآلة كان يتبع أحيانا كلمة أسور Asor * العبرية ، والتي تعنى الرقم عشرة ، واستخلصوا من ذلك أن النابل كانت مزودة بعشرة أوتار ، فى حين يكون طبيعيا ، بنفس الدرجة ، أن نفهم من هذه الكلمة عدد

* كذا فى الأصل ، لكن صديقا من المتخصصين فى دراسة اللغة العبرية أوضح لى أن النطق الصحيح هو عسر للمذكر وعسراه للمؤنث ، مع نطق حرف العين ، أما اليهود الغربيون فيلفظونها اسر Esser واسراه Essara باحلال الألف مع العين - المترجم .

النقوب التي نقتب بها قصبنا النابل ، أو حتى النغمات العشر التي ينألف منها تناغم هذه الآلة ، فضلا عن ذلك ، فلو أن كلمة عسر كانت صفة للنبل ، كما كانت بالمثل اسما لآلة خاصة تختلف عن النبل ، على نحو ما نستطيع أن نتيقن منه ، من النص العبري للآية الرابعة من المزمور الناني والتسعين ، حيث استخدمت أسر ، ونبل ، كلتاهما كاسمين بالغنى التميز لآلتين موسيقيتين مختلفتين* ، ذلك أن كل واحد من هذين الاسمين قد جاء مسبقا بحرف جر يحدده بشكل قاطع عن الآخر . كذلك فقد أخطأ الناس حين نسبوا الى النبل ، وهو اسم شخصي لواحدة من الآلات الموسيقية ، كل ما يمكنه أن يوافق البسالتريون ، الذي هو اسم نوعي يضم كل الآلات المخصصة لمصاحبة الغناء ، على نحو ما تعرف « السبعون » ، بشكل واضح ، حين ترجموا بكلمة بسالتريون الكلمة العبرية كينور ، الواردة في الآية الثالثة من المزمور الثاني والثمانين** ، وهي الكلمة التي ترجموها في غالبية المواضع الأخرى ، بكلمة كيتارا .

ودائما ما نقع في الخطأ عندما نعتمد ، بشكل أعمى ، على الترجمات عند ايراد المفهوم الصحيح لاسم آلة موسيقية كان يستخدمها الأقدمون ، فحيث أن جميع الشعوب لا تستخدم بالضرورة ، الآلات الموسيقية نفسها ، فليست لديهم جميعا ، كل في لغته الأم ، مفردات أو تعبيرات ، من شأنها أن تحوى تصورا لآلة هي غريبة عابهم ، كما أنهم في هذه الشعوب جميعا ،

* المعنى المقصود هنا نجده في التوراة العربية في الآية الثالثة من المزمور نفسه ، وليس تزييدا أن نورد نصها ما دمنا نقدم ترجمة عربية لهذه الدراسة : « **على ذات عشرة أوتار وعلى الرباب على عزف العود** » وهكذا نجد النص العربي للتوراة يخالف ما يذهب اليه المؤلف - المترجم .

** المعنى المقصود هنا ورد في الآية النانية من المزمور الحادى والثمانين وللسبب الذي نوهنا عنه نورد نصه من التوراة العربية : « **ارفعوا نعمة وهاتوا دفاء وعودا حلوا مع رباب** » - المترجم .

يستخدمون في غالبية الأحيان ، للإشارة الى هذه الآله ، اسم آله موسيقيه من آلاتهم ، تبدو لهم أكر من غيرها ، قريبه الصلة بهذه الآله ، لكن الأمر الأكثر مدعاة للثقة ، اذن هو ان نعود ، بقدر ما نستطيع، الى الاصل المبدئي للكلمة ، أى أصل الكلمة المستخدمة فى النص الأصلي ، وأن نبحت عن جذورها فى اللغة نفسها ، التى جاءت فيها ، حتى نعرف ما ان كان مفهومها الاصلى يستطيع ، أو لا يستطيع ، أن يتوافق مع المعنى الذى يراد اعطاؤه لها ، ولسبب أقوى من ذلك ، فلا ينبغى قط لانسان أن يسمح لنفسه ، كما فعل كثيرون بخصوص آله النبل ، أن يبتعد عن رأى المؤلفين القدامى ، كى ينكب على افتراضات لا أساس لها قط ، ذلك أنه كان يلزمنا ، على الأقل ، لكى نقرر أن النابل كانت آله موسيقية وترية ، وتعزف بالقوس ، أن نحتج ببعض أسباب قوية ، فى حين لم يورد أحد سببا واحدا من هذا النوع ، كما كانت الأسباب التى قدمت أسبابا خاطئة ، حيث يقرر سوباتير بوضوح(١٢) : ان النغمات التى تصدر عن النابل ليست ناتجة قط عن اوتار .

وليس هناك ما هو أشد غموضا ولا أقل وضوحا من التفسيرات التى أعطيت عن هذه الآله ، سواء تلك التى جاءتنا عن طريق رجال الكنيسة أو تلك التى تلقيناها عن العلماء الذين نقلوا عنهم ، والسبب فى ذلك ، طبقا لكل الشواهد ، هو أنه لا يوجد واحد من بينهم قد عرف هذه الآله ، بل ان هناك ما يدعو للاعتقاد بأن استخدامها كان قد تجاوزته (الموضه) ، منذ قرون ثلاثة سابقة على نشأة المسيحية ، فهذا هو فيليمون Philémon ، الشباعر الهزلى الذى ذاع صيته قبل مولد المسيح بنحو مائتين وستين عاما ، يقول على لسان أحد أبطاله فى مسرحيته الكوميديية : الزانى أو خيانة زوجية(١٣) :

« - قد يلزمنا يا عزيزى بارمينون عازف على الناي أو على النابل (١٤)

- قل لى أرجوك ، وأعد على مسامعى مرة اخرى ، ما هى نلك النابل ؟

« يرد الأول بجفاء » :

- أيها الابله . أيها الاحمق . ماذا ؟ ألا تعرف ما هى النابل ؟

- بحق جوبيتر ، ما سمعت بها قط ؟

- ماذا تقول ؟ ألم تعرف ما هى النابل ؟ حقيقة ليس لك فى الطيب

نصيب !

وها نحن أولاء نرى فيليمون ، فى هذا المشهد ، يتحدث عن النابل كما قد يتحدث واحد من ممثلينا الهزليين عن البندور* Pandore والتيورب Tuorbe ، أى عن آلات توقف استخدامها ، وتجاوزتها (الموضة) منذ زمان طويل ، ولم يعد باقيا منها ، على أى نحو ، سوى اسمها . ولهذا السبب ، فلن يثير دهشتنا ، أن نجد أن أحبار الكنيسة ، وعلماء كنسيين آخرين ، كانوا هم الوحيدين سواء بين المؤلفين المحدثين أو مؤلفى العصور الوسطى ، من الذين يسعون لتفسير ما كانه آلة النابل ، الذين لم يحالفهم النجاح فيما سعوا اليه ، وأنهم وحدهم كذلك ، الذين اعتسفوا المعنى من المؤلفين الذين رجعوا اليهم ، فى الوقت الذى ينبغى أن تنحصر غايتهم الأساسية فى تفسير الكتاب المقدس ، وليس فى القيام بالبحوث العلمية ، ولا سيما تلك البحوث التى تتصل بفن الموسيقى ، وهو الفن الذى لم يحصلوا منه سوى شذرات بالغة السطحية على الدوام ، وخاطئة فى غالبية الأحيان ، اذا ما استثنينا من بينهم سانت امبرواز S Ambroise ، وسانت اثناسيوس S. Athnase ، وسان جريجوار S. Grégoire ، الذين انكبوا على دراسة فن الغناء كما انخرطوا فى سلكه .

* آلة موسيقية تشبه القيثارة . (المترجم)

الهوامش :

- (١) أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ ، طبعة لندن - اغريقى ولاتينى ، ١٦١٢ .
- (٢) كليمانس السكندرى ، الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٧ ، طبعة باريس ، اغريقى ولاتينى ، ١٦١١ .
- (٣) ايزيبوس ، Preaep. evang - الكتاب العاشر ، الفصل السادس ، ص ٤٧٦ ، طبعة باريس ، اغريقى ولاتينى ، ١٦٢٨ .
- (٤) على هذا النحو عبر سترابون فى مؤلفه الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٧١ ، طبعة باريس ، اغريقى ولاتينى ، ١٦٢٠ .
- (٥) الأسفار : صمويل الأول ، الاصحاح العاشر ، الآية ٥ ، أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٨ (بالرجوع الى النص العربى وجدتها فى الآية ١٦ - المترجم) .
- الاصحاح السادس عشر ، الآية ٥ ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآية ١ ، أخبار الأيام الثانى ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢ ، الاصحاح التاسع ، الآية ١١ ، الاصحاح العشرون ، الآية ٢٨ ، الاصحاح التاسع عشر ، الآية ٢٥ ، عزرا ، الاصحاح الثانى عشر ، الآية ٢٧ ، المزمور الثالث والعشرون ، الآية ٢ ، المزمور الرابع والأربعون ، الآية ٥ ، المزمور السابع والخمسون ، الآية ٩ ، المزمور الحادى والثمانون ، الآية ٣ ، المزمور الثانى والتسعون ، الآية ٤ ، المزمور الحادى والأربعون بعد المائة ، الآية ٩ ، المزمور التاسع والأربعون بعد المائة ، الآية ٣ ، المزمور الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ ، عاموس ، الاصحاح الخامس .
- (٦) معجما هيزنحيوس وسويداس .
- (٧) أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ .
- (٨) سفر صمويل الأول ، الفصل العاشر ، الآية ٣ ، سفر أرميا ، الاصحاح الثالث عشر ، الأيتان ١٢ ، ١٣ .
- (٩) Sopater, in Mistaci servolo وتجدده عند :
- أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ص ١٧٥ .
- (١٠) De Arte amandi (عن فن الحب) V. 148 et 149
- (١١) Antiquités Judaïques, lib VII, P. 243
- (١٢) فى القصيدة التى عنوانها « الأبواب » عند أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، ك ١ ، ص ١٧٥ .
- In Poemate Cui titulus est, Portoe, apaud Athen. Deipn. lib IV, p. 175, B.

- (١٣) من بين شذرات مناندروس (يونانية ولاتينية) مع ملاحظات هيجون جروتوريوس ، وجون كليريكوس .
- (١٤) قرأها جوليوس بولوكس (نولان) Julius Pollux
• أما أثينا يوس فقد قرأها (نابلان) .
- وقد كان هذان النحويان الاغريقيان متعاصرين ، وينتميان ، كلاهما ، الى بلدة نقراطيس في مصر ، وان يكن ما اشتهر به أثينا يوس من علم واسع ، مما جعل الناس يطلقون عليه اسم دودة الاغريق ، هو ما يجعلنا نولي روايته (طريقة نطقه للكلمة) ثقة أكبر .

الباب الثالث

الآدم والإيقاع الصائغية

الفصل الأول

أعوذ بك يا حي يا قيوم من الهم والحزن والهم والحزن والهم والحزن

المبحث الأول

حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات الصاخبة ،

وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج

ظل حديننا ، حتى الآن مقصورا على آلات الطرب ، أما الآن فسناخذ عر
عاتقنا أن نتناول الآلات التي تبعث صخبا أو ضجيجا .

طلق اسم آلات طرب ، على الآلات الموسيقية التي من شأنها أن يحدث
طربا ، وهذا الطرب أو الميلودي هو نسق أو نظام معين ينتظم النغمات
البسيطة التي تؤلف الغناء . أما النغمات البسيطة ، فهي تلك التي ينتج
رنينها عن ترددات بسيطة ومتوافقه ، أى متساوية الديمومه .

وتسمى آلات صاخبة تلك التي لا يصدر عنها سوى الضجيج .
وأما الضجيج فهو الأثر المتواقت لعدد لا نهاية له ، أو على الأقل لعدد كبير
للغاية ، من نغمات متنافرة ، تطن معا فى وقت واحد ، مع كثافة متساوية
فى الوقع ، على وجه التقريب ، وكما يتكون الوضوح من اتحاد كل الألوان
التي ينتجها الضوء ، فإن الصخب أو الضجيج يتكون من كل النغمات التي
تصدر عن الهواء ، حالة تردده .

والضجيج والضوء ، وكذلك الحركة أمور تمثل للكائنات الحيه ما يمنه
الصمت والهجوع بالنسبة لكائنات مانت ، ذلك أن أعضاء أجسادنا
لا تحتاج ، كى تقوم بوظائفها اللهم الا لمبدأ الحياة الذى يبث فيها الحركة ،
فاذا ما جاء سن أرهقها فيه الصخب والضوء والحركة ، فسيكون هذا ايذانا
بأننا قد اقتربنا من نهاية وجودنا .

ولا يتعلق مبدأ الحياة هذا الا بما لدينا من فن فى التزود بأحاسيس
تناسب مع قوة وفعالية الأعضاء التى وجدت لاستقبالها ، وحين يدار هذا
الفن بحكمة فانه يغدو بالمنل نافعا لصحتنا وموانيا لسعادتنا .

ويعلمنا فن الموسيقى كيف نتلفظ وكيف نكون النغمة ، وكيف نمنحها
كل الفوارق الرهيفة التى يتطلبها التعبير ، كما يعلمنا كيف ندمج الكثير
منها معا ، بل انه يهيىء لنا الوسائل اللازمة لاجداث أشد ضروب الضجيج
افزاعا ، ولا يفعل عازفو الارغن ، وهم يعرفون ، وكيف يحاكون قعقة الرعد
التي تحدث دويا هائلا ، الا أن يدوسوا ، فى وقت واحد ، بذراعيهم فوق
كل الملامس النغمية لآلتهم . وبهذه الطريقة ترن كل النغمات معا فى نفس
الوقت ، ويحدث الأثر الذى يرغبون فى حدوثه ، بشكل يماثل الحقيفة بكل
حيويتها .

ولو أننا شئنا أن نتبع بالنفصيل المقارنة التى انتهينا من القيام بها ،
بين النغمات والألوان لوجدنا فيما بين الطرفين علاقات شبه لا حصر لها ،
علاقات ليست افتراضية كما شاء البعض أن يؤسسها مرات عدة ، ولكنها
علاقات أكيدة لا تقبل الجدل ، كما دلت عليها التجارب ، كما نرى ألوانا
كثيرة متعارضة فيما بينها ، تشكل عند احادها ألوانا مريحة للمنظر ، كما
تشكل الأخضر من دمج الأزرق بالأصفر ، على سبيل المثال ، أو البنفسجى
من دمج الأحمر والأزرق . الخ . فان نغمات كثيرة متعارضة فيما بينها
كذلك ، تؤلف نغمات مركبة ترتاح اليها الأذن ، كما تؤلف ، على سبيل
المثال ، من قرار ما ومن ثلاثيته أو خماسيته تناغمات بالغة الكمال فى
هارمونيتنا ، وفى الوقت نفسه ، فحيث يُمعى أو ينطفىء أرق ألوان ، حتى
تلك التى تهىء نعارضاتها ، عند اندماجها ، لنشأة تناسق نغمى منسجم ،
بسبب قيامنا بدمج عدد كبير من هذه الألوان معا فان رنين النغمات يكون

بالمثل أقل تناغما . وأكثر اضطرابا وأدنى فاعلية ، فيما يخص بالأحاسيس أو المشاعر التي يراد التعبير عنها ، كلما كان هناك عدد كبير من النغمات المختلفة ترن في وقت واحد ، معاً (١) مهما يكن صفو هذا الرنين في كل واحدة من هذه النغمات على حدة ، والتي كانت تبدو مهيأة ، بسبب تعارض مقاماتها لتكوين ائتلاف نغمي متسق . ومع ذلك فحيث أن هذه المقابلات ، ليست ضرورية هنا بشكل مطلق ، فلن يكون بمقدورنا أن ننوقف هنا لأكثر من ذلك ، وعلينا أن نعود مسرعين ، الى موضوعنا .

الهوامش :

(١) قد يحتاج الأمر لاسهاب طويل حتى نصل الى رأى مفحم لهؤلاء الذين يعتنقون أفكارا مسبقة تنتصر لهارمونيتنا الحديثة لحد يمضى لأكثر مما ينبغى

المبحث الثاني

حول الأنواع المختلفة من آلات الصخب ، وحول الأسماء
التي أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي كانت
تصدح برنة الطرب وتلك التي يشتد اقتراب نغماتها
من الضججة ، وحول رابطة القربى الحميمة التي تقوم
فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي
تؤديها لنا كل واحدة منها

هناك ، من بين آلات الصخب ، تلك التي لا يشتمل رنينها الا على
عدد محدود من نغمات متباينة ، لا تختلط لدرجة يتعذر على المرء معها أن يميز
عددتها ، وهذه النغمات لا تحدث سوى نوع من التنافر متفاوت الصخب ،
ويشغل في هارمونيتنا موقعا وسطا بين الضجيج وبين اثتلافات النشاز
التام ، على غرار ما تحتل اثتلافات النشاز الموقع الوسط بين التنافر الذي
أشرنا اليه وبين التناغم الكامل .

هكذا يكون بمقدورنا أن نميز الآلات التي تحدث تنافرا تتفاوت ضجته
عن تلك التي لا يصدر عنها سوى الصخب أي تصدر عنها نغمات كبيرة
العدد ، مختلطة لحد لا يمكن معه أن نميز هذه عن تلك . ولهذا فسنشير
الى الأوليات باسم الجرسيات والى الأخريات باسم آلات الصخب أو الآلات
الصاخبة . وفي الوقت نفسه ، فاذا ما أخذنا في اعتبارنا طبيعة هذه الآلات
في حد ذاتها ، لوجدنا أن لا هذه ولا تلك ، كان من شأنها مبدئيا أن تصاحب
الغناء بشكل خاص ، أو احداث الطرب بشكل أعم ، فلا يمكن هذا أو ذاك

(الغناء والطرب) أن يتقبلا سوى نغمات بسيطة ومعبرة ، فهي تبغى التعبير عن المشاعر محاكاة لما يفعله صوت الانسان ، وأن نولد في مسامعها هذه المشاعر ، أو على الأقل ، تذكره بها ، وعلى العكس من ذلك ، وكما أسترعينا النظر من قبل ، فإن الصخب الذى يدمج ويخلط ويستغرق النغمات البسيطة والمعبرة يهدف - بالضرورة - الى أن يهدم أثر الغناء بشكل خاص ، وأن يحطم بصفة عامة كل أثر للطرب ، وفوق ذلك فليس بمقدوره الا أن يحدث فينا سلسلة متعاقبة من تأثيرات انفعالية متميزة ، تماثل تأثيرات المشاعر أو الانفعالات التى يوحى بها الغناء والطرب ، أو يولدانها ، وهو لا يستطيع أن يصور على الأكثر سوى اضطراب مشاعرنا أو احساساتنا فى المواقف الانفعالية ، التى تهز أرواحنا بالخير أو بالسوء . وفى الواقع ، فإن الصخب ، حين يؤدي بالمثل تقريبا الى اهتزاز كل شعيرات أعصابنا الناقلة للأحاسيس منها أو العضلية ، على حد سواء ، فى بعض الأحيان ، يسبب فينا هزة غامضة ، عامة ومضطربة ، من شأنها ، كما يبدو أن تثير فينا حركات آلية ، بأكثر مما يكون من خاصيتها أن توحى لنا بعواطف روحية ، على نحو ما يفعل

الطرب .

وحيث لا رغبة لنا فى التوقف طويلا كى نتفحص ما ان كانت هذه الخاصية الميلودية لآلات الصخب جاءت نتيجة الاحساس المحض أم كشف عنها انعام للفكر ، فانه ليكفيينا أن نقول فى هذه اللحظة ، أن من وقائع الأمور أن هذا النوع من الآلات قد اختير ، فى كافة أرجاء العالم ، ومن قبل كل الشعوب المعروفة كى تنظم ، عن طريق احداث ضجة متكررة ، على فواصل زمنية منتظمة ومحسوبة حركات الرقص ، والمحاكاة الصامتة (البانتوميم) ، وفى ايجاز ، حركات غالبية الممارسات الجسدية التى لا يمكنها أن تتم بشكل علنى مشهود الا بالدقة المحسوبة وفى شكل ايقاعى . وعلى هذا النحو

انتظمت عند الأقدمين طقوس العبادة والمحاكاة الصامتة ، والرقصات ،
والتطواف الديني، وبهذه الوسيلة نفسها تنتظم لدينا اليوم الخطوات والحركات
العسكرية ، ففي كل الأزمان ، وعند كافة الشعوب كان تأثير هذه الآلات ،
وسيطر مؤديا الى احساس الناس بأن أفضل مجال يمكنهم أن
يستخدموا هذه الآلات فيه هو تحديد ايقاع الحركات وضبط وقعها .

المبحث الثالث

حول ما يميز آلات الصخب عند المحدثين

عنها عند القدماء

تختلف آلات الايقاع الصاخبة ، التي كانت تستخدم فى العصور السحيقة ، عن تلك التي نستخدمها اليوم ، من نواحي كثيرة ، يحسن بنا أن نعرفها ، حتى لا نسيء فهم هذه أو تلك ، وحتى نحسن التعرف عليها من بين تلك الآلات التي بقيت لدينا ، والتي لا تزال نحن نستخدمها أو لا تزال - هي تستخدم عند الشعوب الأخرى .

وحيث كان استعمال هذه الآلات مقصورا ، عند الأقدمين ، على ضبط وزن وايقاع حركات الجسم فى ممارسات بعينها ، لا سيما فى الرقصات ، والتمثيل الدينى الصامت ، وفى بعض التدريبات الجسدية الأخرى ، فقد ظل استخدام هذه الآلات حقا مقصورا على قادة هذه التدريبات ، وعلى أولئك الذين يشرفون على أدائها ، بل الذين كانوا على رأس من يقومون بها . وفى غالبية الأحيان كذلك كان كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون تلك التمثيليات الصامتة ، يمسك باحدى يديه آلة مشابهة ليحدث بها الرنين المطلوب ، ولهذا السبب فقد كان يلزم أن تكون هذه الآلات ضئيلة الحجم وأن تكون خفيفة يسهل الامساك بها ، بيد ، والضرب عليها باليد الأخرى ، ولذلك فلسنا نرى فوق أى من المباني الأثرية المتخلفة عن العصور السحيقة من بين هذه الآلات ، ما هو كبير الحجم ، كذلك فاننا لا نجد واحدا من المؤلفين الأقدمين قد أشار اليها : وكانت كل آلات الايقاع الصاخبة من نوع تلك التي

صنفتها في طائفة وحدها تحت اسم الجرسيات (او الآلات ذات الصليل) وبهذا الاسم الذي يكاد يعنى نفس ما تعنيه عبارة الآلات الصاخبة - كما يتذكر القارئ بلا ريب - أشرنا من قسبل الى تلك الآلات التي يسهل استخدامها ، والتي لرننتها بعض شيء من طرب ، تميزا لها عن تلك التي لا نحدث سوى الضجيج .

وعكس ذلك ما يحدث عند المحدثين ، فهؤلاء الذين أوكل اليهم ارنان الآلات المخصصة لضبط وزن وايقاع الحركات خلال التدريبات التي يقوم بها عدد معين من الأشخاص في وقت واحد ، والتي تحتاج لأن تنظم بأكبر قدر من التحديد والدقة - هؤلاء الأشخاص لا يشاركون عادة في أداء هذه الحركات قط ، أو أنهم لا يسهمون فيها الا بقدر بالغ الضآلة ، فشغلهم الشاغل بل اهتمامهم الوحيد في غالبية الأحيان ، هو الضرب على آلاتهم في شكل ايقاعى ، تبعا للإشارة التي تصدر اليهم عن رئيسهم الخاضع بدوره لأوامر من يقود أو يدير هذه الأنواع من الممارسات سواء في الحروب ، أو الاحتفالات العامة أو فوق خشبات المسارح . وهكذا تعد قائمة عند المحدثين تلك الأسباب التي كانت تحتم ، عند الأقدمين ، أن تكون آلات الصخب الايقاعى هذه خفيفة الوزن ، ومن حجم تسهل السيطرة عليه ، ولم يعد هناك ، عندهم ، سبب يحول دون زيادة وزنها ، وضخامة أحجامها ومضاعفة قوة ومدى النغمات التي تصدر عنها ، وهذا هو ما أدى الى التفكير في استخدام الطبول الضخام ، والصناديق والدفوف هائلة الحجم - تلك التي لم تكن تستخدم قط بشكلها هذا ، ولم تكن معروفة في العصور السحيقة .

الفصل الثاني

عَنْ الْجَمْرِ بِشَقْلِ عَسَائِمٍ

المبحث الأول

حول الأسماء النوعية التي تطلق على غالبية

الجرسيات

حيث كانت الآلات الموسيقية التي نشير إليها باسم **الجرسيات** ، معروفة - فيما يبدو لنا - بشكل سابق على تلك التي نطلق عليها اليوم اسم **آلات صغب** فلا بد أن يكون من الطبيعي أن نتناولها بالحديث ، قبل أن نتصدى لهذه الآلات الأخيرة .

تعرف **الجرسيات** عند الشرقيين المحدثين بأسماء كثيرة متفرقة ، حتى ليظن المرء أن هناك عددا هائلا من صنوف مختلفة من هذا النوع من الآلات . ومع ذلك ، فلا شيء أبعد من هذا عن الحقيقة وعن الواقع إذ لا نكاد نحصى منها ثلاثة أو أربعة صنوف ، تختلف فيما بينها ، اختلافا تاما من ناحية شكلها ، والحامة التي صنعت منها . وهذه الأصناف من الآلات ، شأن الآلات الوترية وآلات النفخ ، حملت أسماء مختلفة تبعا لاختلاف زوايا النظر إليها .

ولما كانت هناك آلات ايقاع مجوفة وصاخبة قد أطلق عليها اسم **نقارية** (١) ، وهي كلمة تجيء من الجذر **نقر** أى ضرب ، وحيث ان الفعل **نقر** ، فى صيغته النائية يعنى : **سبر** أو **استبر** ، **خرق** ، **ثقب** ، ويعنى فى صيغته الثامنة : **جوف** ، فقد انتقل هذا التعبير الى كافة الآلات المجوفة والصاخبة ، حتى أنهم يطلقون على دف الباسك فى العربية اسم **النقر** ، وعلى البوق أو النفير اسم **الناقور** ، وعلى الشخص الذى يحترف النفخ فى النفير اسم

النقار ، كما يطلق اسم **النقار** على من يقوم بالعزف على النقيز ، كذلك يستخدم الفعل **نقر** لكى يعنى **عزف** أو **وقع** وتر آلة باصبعه ليجمعه يرن أو ضرب عليه بريشة العزف (للغرض نفسه) . ويستخدم الفعل نفسه كذلك للتعبير عن تجزىء نغمة ما وذلك بجعل لسان المترنم يضرب فى سقف حلقه أو فى أسنانه ، أى ينطق حرف متحرك يعقبه حرف ساكن (حركة يعقبها سكون) ، وفى النهاية فان كل حرف ينتج نغمة يسمى **نقرة** طبقا لمبدأ التراكم الايقاعى عند العرب ، فيقول العرب ، على سبيل المثال ، ان الايقاع **ثقیل الطویل** (أى الغليظ الكبير) ، وهو السادس والعشرون من الايقاعات الموسيقية الذى يتكون من أربع وعشرين **نقرة** ، بمعنى أنه يتألف من أربعة وعشرين حرفا ، وبالتالي فانهم يسمون كذلك الأزمان الايقاعية المحددة على آلات الايقاع **بالنقر** ، كما يطلقون على شد الوتر اسم **النقيز** .

وحيث يدور الحديث عن الجرسيات التى ترن نغمة حادة عن طريق نوع من العرك أو الحك ، يكون الاسم الذى نطلقه عليها هو **الصلاصل** ، كما يشير العرب الى الجرسيات من نوع الأجراس الصغيرة أو الى تلك التى يماثل تأثيرها هذه الصنوف من الآلات ، باسم **الجلجل** ، أما الفرس فيسمونها **زنگلا(٢)** ، وحين ينتجه القصد الى الجرسيات التى تحدث رنينها عن طريق هزها فقط فان العرب يطلقون عليها اسم **ذیل** ، أما اذا كنا نقصد الى الجرسيات التى تضرب ببعضها البعض ، فى جزء منها ، فهم يطلقون عليها اسم **الصنوج** ، على نحو ما يسمون من يقوم بالضرب على هذه الآلة **الصناج** ، وعندما يشار بصفة خاصة الى الجرسيات ، التى لها الشكل نفسه ، والتى تستخدمها الراقصات المصريات أثناء رقصهن ، تستخدم كلمة **كاس** ، وأخيرا فانهم يطلقون بشكل عام اسم **الصاجات** على كل الجرسيات من نوع **الصنوج** ، أى على كل ما يهزونه بين أصابعهم ، مهما تكن الخامة التى تصنع منها أجزاؤها ، ومهما يكن كذلك .

شكل وتباين هذه الأجزاء ، ولهذا السبب فان هذا الاسم يطلق كذلك على الجرسيات المعدنية التي تمسك بها الراقصات المصريات وعلى تلك الجرسيات الخشبية التي يطلقون عليها نى بر كيا اسم **اقلينغ** .

الهوامش :

- (١) ولأن الفرس ينظرون من هذه الزاوية نفسها الى تلك الآلة فقد أطلقوا عليها اسم **أخككند** أو **دجغانه** .
- (٢) ويطلق هذا الاسم كذلك فى فارس على صنف من الجلاجل تربطها بعض النسوة فى هذه البلاد بأقدامهن عندما ينهمن فى ملذات الغرام « **الأجراس التي تعلقها النسوة فى أقدامهن عند المضاجعة** » كما يطلق هذا الاسم أيضا على الجلاجل التي تعلق برقبة الخيول والبغال والجمال وعلى تلك التي تتدلى من حواف دف الباسك .

المبحث الثاني

عن الجرسيات الصغيرة التي على شكل صنوج ، والتي تستخدمها الراقصات المصريات

عندما تحدثنا في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ،
عن غناء ورقص المصريين ، وصفنا الآلة الموسيقية التي نحن بصدددها ، بقدر
من الدقة يكفي كي نعفى أنفسنا من إعادة وصفها ، ومن جهة أخرى ، فانا
نظن ، بعد أن استعرضنا الأسباب التي تقف وراء اطلاق الأسماء المختلفة
التي خلعتها الشرقيون على الجرسيات التي يستخدمونها ، ولا سيما في مصر ،
أن ليس من العسير أن نتبين الآن أن كثيرا من هذه الأسماء يمكنها أن تنتسب
لهذه الآلة نفسها ، وان لم يكن الأمر يتساوى بالنسبة لها جميعا ، بشكل
مطلق ، فالأسماء ذيل ، صنوج ، كاس ، صاجات ، حين تشير كلها بدرجة
متساوية الى تلك الجرسيات اللاتي تضربن ، بعضهن البعض الآخر ، يمكنها
جميعا أن تنطبق على الجرسيات اللاتي تستخدمها الراقصات المصريات ،
وان كنا نلاحظ أن كلمتي **الصنوج** و**الصاجات** قد ادخرتا خصيصا لهذه
الآلات في اللغة الشائعة ، باعتبارهما يشيران ، بصفة أكثر خصوصية عن
غيرهما الى الجرسيات الصغيرة من هذا النوع، وليس من المستبعد أن تكون
هذه الجرسيات هي النموذج الذي احتذاه الأسبان في صنع صنوجهم ،
بل ، أن من المرجح أن يكون مسلمي الشرق هم الذين علموا الأسبان (ابان
حكمهم لاسبانيا) استخدام هذا الصنف من الآلات الموسيقية ، وكذا ممارسة

الرقصة التي يسميها الأسبان **الفندنجو*** ومع ذلك فلا بد أن الأسبان كان يعوزهم الكثير حتى يبلغوا في محاكاة هذا الأنموذج ، درجة الكمال ، فبخلاف أن خامة الصنوج الأسبانية أكثر شيوعا (أى أقل جودة) من خامة الصاجات وأن شكلها أقل في رشاقته بدرجة كبيرة منها ، فان من المستحيل كذلك أن تأتي نغماتها على الدرجة نفسها من النقاء أو أن تماثل الجرسيات المصرية الصغيرة ، ان جاز لنا أن نقول ذلك ، في صفائها • ويكفى أن نرى صورة الأخيرة ، المرسومة في اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٦ حتى نتصور كيف ينبغى لهذه الآلة الموسيقية ، المصنوعة من الزهر ، والتي لها شكل الصنوج الصغيرة (عندنا) ، أن تصدر رنينًا بالغ العذوبة ، شديد الوضوح ، بالغ الحدة ، حينما لا يعوق ترددتها عائق • وفي الواقع ، فحيث أن الجزء A المربوط الى الأصبع الوسطى عن طريق الحلقة C ، يأتي ليضرب فوق الجزء B المربوط بالمثل الى ابهام اليد نفسها(١) عن طريق حلقة أخرى أشرنا اليها كذلك بالحرف C ، فان من المؤكد أن هذين الجزئين ، بتعليقهما بالأصابع على هذا النحو ، لا يمكنهما أن يلقيا عائقا من أى نوع من شأنه أن يعوق ترددهما ، كما أن القيطان الذي يشكل الحلقة C اللتين تدخل من خلالهما الأصابع ، ينفذ بحرية من طرف الى آخر من التقب الموجود عند قمة هذه الصنوج الصغيرة(٢) لحد لا يعوق الآلة عن أن تردد رنينها ، بكل مساحتها •

ولعل هذا النوع من الآلات ، التي نجد مثيلا لها بين أيدي الباخيات وهن يؤديان رقصاتهن ، هو ، فيما يبدو ، أكثر من غيره من بقية الآلات الموسيقية ملاءمة للرقصات الشهوانية من نوع ما تؤديه الراقصات المصريات (اليوم) ، من حيث أنه يترك للجسم حرية أداء كافة الحركات الشهوانية

* رقصة أسبانية يقوم بها ستة راقصين في مقابل ثمانية ، وهي رقصة بطيئة الحركة ، وتصاحبها الصاجات - المترجم •

الممكنة ، وأنه لا يحول قط دون الأذرع من أن تمتد وتلتف وتستدير ،
حسبما يقتضى التعبير الذى تشاء الراقصة أن توحى به ، ومن الواضح أن
هذا البيت من الشعر الذى ينسبونه الى فرجيل فى القصيدة التى عنوانها
كوبا Copa (الجانب المهنز تحت الصناج أعطى نغمات ماهرة) كان يشير
الى هذه الجرسيات نفسها ، ويدور حول هذا النوع نفسه من الرقص .

كانت هذه الجرسيات تستخدم فى مناسبات كثيرة فى اليونان قديما ،
ويذكر ديسيراك Diceraque فى كتابه عن الطقوس الدينية فى اليونان
القديمة أنه كانت توجد من بين الآلات الموسيقية التى يستخدمها العامة ،
والتي من شأنها أن تعبر عما وراء ما يمكن الانسان أن يظنه فى رقصات
وغناء النسوة ، آلات تصدر نغمة طيبة محبوبة(٣) عندما تضرب ببعضها
البعض بين الأصابع ، بل انه ليخبرنا بوجود بعض منها مصنوع من البرنز
المذهب ، ويفسر لنا نونوس فى ديونيسيياته ، الكتاب السابع والعشرين ،
الآيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ بشكل واضح وجيد للغاية ، أن هذه الجرسيات
هى آلات موسيقية تمسك بها النسوة المعشوقات فى كل يدٍ ، ويضربنها
(الواحدة منها بالأخرى) ، محدثات نغمين فى الوقت الواحد(٤) ، ومع ذلك
فلا ينبغى أن نفهم من العبارة وجود نغمتين مختلفتين ، ذلك أن الجرسيات
فى يد تكون دوما فى المتساوى مع الجرسيات التى فى اليد الأخرى . ويخلع
المؤلف نفسه على هذه الآلات صفة **الباخية**(٥) على غرار ما فعل يوريبيديس
فى تراجيدته هيلينا(٦) ، لأن هذه الآلات هى نفسها ما كانت الباخيات
يستخدمنها فى الرقصات اللاتى كن يمارسها على شرف باخوس ، ولهذا
السبب كذلك فان بندار فى مديحياته ، التى يورد سترابون مقدمتها
فى الكتاب العاشر من جغرافياته(٧) ، يتحدث عن هذه الجرسيات باعتبارها
واحدة من الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أعياد باخوس . فهل

انتقلت هذه الآلات الى مصر على يد الاغريق أو أن هؤلاء هم الذين أخذوها عن المصريين ؟ لكن هذا ما لا نأخذ على عاتقنا اليوم أن نحسمه ، وهو كذلك ما قد يكون التدليل عليه بشكل قاطع أمرا بالغ الصعوبة ، بل أن منشأ هذه الآلة ليس معروفا بشكل محدد ، فيظن سترابون أن الكوريتيين* Curètes (١) هم الذين ابتكروها ، أما كليمانس اسکندري فيزعم أن الصقليين كانوا أول من عرفوها ، وفيما يبدو ، فإن هناك كثير من الروايات المتضاربة حول هذا الموضوع ، ولعلنا نجد الوقت متأخرا لأكثر مما ينبغي لو أننا شئنا السعى الى تمييز الرواية الحققة عن تلك التي تعد مختلفة ، ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن الجرسيات التي يدور الحديث بشأنها كانت معروفة في مصر في عصر الرومان ، وأن النسوة هناك قد ذاعت شهرتهن كبارعات في فن العزف عليها(١) .

* سكان كريت القدامى - المترجم .

الهوامش :

- (١) تمسك الراقصات المصريات بزوج متمائل من الجرسيات في كل يد .
- (٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل ٢٦ ، D .
- (٣) أنظر : أثينا يوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ص ٦٣٦ : « وعن تلك ، فان ديكايارخوس في كتابه عن عادات بلاد الاغريق يقول : ان هذه الآلات كانت بالغة الانتشار على نحو يفوق ما يعتقد به البعض وأنها كانت ملائمة لرقص وأغانى النساء اللاتى كن يخرجن بواسطتها أصواتا حلوة عند تحريك أصابعهن » .
- (٤) « عنه ما تدق الطبول يصدر عنها صدى رتيب يحدث ضجيجا مفرعا ، حقا ان الجلجل فى كل يد من أيدي النساء العاشقات كان يصدر صوتا مزدوجا ذا صدى » .
- [نونوس ، الديونيسييات ، ك ٢٧ ، الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١]
- (٥) « أعطوني جلجل باكخوس » .
- [الديونيسييات ، الكتاب الأول ، البيت ٣٩]
- (٦) « أما جلجل باكخوس فكان له دوى ينبعث بصوت واضح » .
- [يوريبديدس ، هيلينا ، البيتان ١٣٢٤ ، ١٣٢٥]
- (٧) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٦٩ ، لوتيثيائى . ١٦٢٠
- (٨) سترابون ، المرجع السابق ، ك ١٠ ، ص ٤٦٨ .
- (٩) « أيها النيل ، ان من يعزف على نايك ، هى راقصة الصنج فيليس » .
- [بروبرتوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٩]

المبحث الثالث

عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات

الجرسيات الكبيرة أو الصنوج المصرية

ثلاثة أسماء يمكن إطلاقها على هذا النوع من الآلات ، الكبيرة منها والصغيرة على حد سواء ، هي ذيل ، صنوج ، كاس ، ويفضل العرب استعمال الكلمة الأخيرة ، في التعبير الدارج عندما يشيرون الى الصنوج الكبيرة .

وكلمة كاس تعنى في الأصل نوعا من الآنية ، أما مدلولها فهو المدلول نفسه الذي تعطيه كلمة كيمبوس Kymbos ، التي هي جذر كلمة ، كيمبالون Kymbalon وهو الاسم الذي يطلقه الاغريق على هذا النوع من الآلات التي نسميها نحن بالفرنسية سمبال (كيمبال) Cymbales (١) .

والصنوج المستخدمة في مصر اليوم تشبه كثيرا الصنوج القديمة التي وصفها الشعراء الاغريق واللاتين ، كما تشبه تلك التي كان الاسرائيليون يستخدمونها في معبد اورشليم ، بل ان لهما الشكل نفسه ، كما أنهما تصنعان من الخامة نفسها (٢) ، فهذه تتكون بالمثل من قطعتين من البرنز (٣) ، وبكل واحدة منهما فجوة في منتصفها (٤) ، وتمثل كل منهما شكل اناء أو جفنة مستديرة (٥) عريضة الحواف ، ناتئتها على نحو أفقى ، وقد يبلغ طول القطر من حافة الى أخرى ٢٤٤ مم (٦) ، أما قطر الفجوة الموجودة في وسطها فلا يزيد عن ١٣٥ مم ، ويبلغ عمق هذه الفجوة ٦٨ مم تقريبا ، أما عرض الحواف الناتئة فلا يكاد يبلغ ٥٤ مم ، ويصل سمك المعدن في كل واحد من الجزئين A و B من الآلة من ٧ الى ٨ مم ، ذلك أن سمك هذه الصنوج أكبر كثيرا من سمك صنوجنا .

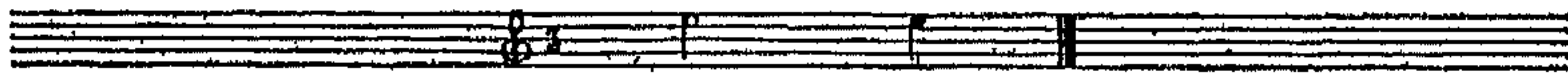
وعند قمة الجزء المحذب الذى نصنعه الفجوة الى الخارج ، يوجد زرار يستخدم مقبضا أو ممسكا ، أو توجد حلقة كبيرة 0 يمر بها ، من طرف لآخر حاشية أو سير أو قيطان C يتم عقده من طرفيه لكى يكون حلقة واسعة ، يدخلون من بينها القبضة لسند كل واحدة من زئى الآلة الموسيقية .

وحيث تكون هذه الأنواع من الصنوج أكبر سمكا وأكثر عمقا (تجويفا) من صتوجنا ، فانها - كذلك - تصدر نغمة أكثر امتلاء وأكثر اشباعا ، وان تكن أقل رنيناً، لأن المصريين ، بدلا من أن يعركوا الجزئين الواحد منهم بالآخر، على غرار ما نفعل نحن ، فانهم على العكس منا ، يضربونهما ، أحدهما بالآخر، بشكل يكاد يكون رأسيا ، على غرار ، ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، طبقا لما رأينا سواء فوق مباني المسور السحيقة(٨) ، أو فى رسوم الآنية الأثرورية ، حيث نرى رسوما لأشخاص يعزفون بالصنوج ، وحيث أن هذه الآلة الموسيقية لم تكن تستطيع أن تتردد بهذه الطريقة ، بقدر من الحرية ، وعلى مدى طويل يماثلان ما تستطيعه بالطريقة التى نستخدمها نحن بها اليوم، فقد كانت رنتها سرعان ما تختنق بمجرد تولدها ، مما كان يجعل فى رنينها المكتوم بعض شئ غير مستحب لا تستريح الأذن اليه ، وفى هذا ، بلا ريب يكمن السبب الذى جعل الشعراء ينعنون هذه الآلة بالبهاء(٩) .

ولا يزال المصريون يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى الأغراض نفسها التى كانت الشعوب القديمة(١٠) تدخرها لها ، فهى لا تزال مقبولة عندهم فى الاحتفالات الدينية والسياسية ، فهكذا كان حالها فيما مضى عند الاسرائيليين والاغريق والرومان ، فقد كان رنينها يطن عند الاسرائيليين أحيانا فى المعابد(١١) ، بالقرب من المذبح(١٢) وبالقرب من الملك(١٣) ، وأحيانا أخرى حول تابوت العهد عندما كانوا ينقلونه من مكان الى آخر(١٤) ، باختصار ، فقد كانت هذه الآلة تسمع فى كل مكان يتمثل فيه الفرح

العام (١٥) ، أما عند الاغريق والرومان ، فكانت هذه الصنوج تصاحب على الدوام كل احتفال يتم على شرف ريا (١٦) وكيبيلى (١٧) وباخوس (١٨) ، ويخبرنا ميناندر أن نسوة كن يتوجهن الى المعابد خمس مرات فى اليوم ، وفى حين كان بعضهن ، ويبلغ عددهن سبعا فى كل صنف يعركن الصنوج (١٩) ، كانت الأخريات يرفعن عقيرتهن بالصراخ .

وبالمثل فان الكاس يسمع كذلك فى كل الحفلات الدينيه والسياسية ، وعند مولد محمد (٢٠) (المولد النبوى) ، وعند (مولد) [كذا] الرؤية (٢١) أى الظهور* وعند عيد بيرام أى عيد العطر (٢٢) ، ومولد (سفر) المحمل (٢٣) ، أى موكب الحج ، أى موكب أولئك الذين تهيئوا للقيام برحلة الحج الى مكة ، والاحتفال بفيضان النيل (٢٤) المسمى وفاء البحر أو جبر البحر ، أى الاحتفال بقطع جسور النيل (٢٥) ، وكذلك فى كل الحفلات المسماه بالموالد (٢٦) والسى نقام على شرف كبار الأولياء المسلمين ، وعند وصول الباشا الى القاهرة عندما يأتى لتحصيل الاتاوة السى ندفعها مصر الى الباب العالى (٢٧) ، وأثناء رقصات (ذكر) الفقرا (وهم نوع من الزهاد المسلمين ، غير مترهبين - اشتهروا باسم الدراويش ، وهو الاسم الذى يطلق عليهم فى اللغة التركيه) أما الأمر الجدير بالملاحظه حقا ، أكثر من غيره ، فهو أن الجزء الأكبر من هذا النوع من الرقصات يؤدى بايقاع شبيه بذلك الذى كان يتم عند الأقدمين عند تطوافهم لمرات ثلاث حول المذبح (٢٨) ، ويتكون هذا الايقاع (أو المازوره) من زمنين غير متساويين ، يساوى أولهما ضعف ما يساويه ثانيهما ، على هذا النحو :



* المفصود الاحتفال برؤية هلال غرة رمضان المعظم - المترجم .

مما يكون جوقه ، وتمضى الحركة متصاعدة على درجات . وقليلة هي الاحتفالات العامة ، الدينية أو المدنية ، التي لا يستخدم فيها الكاس (٢٩) ، ومع ذلك فابهم لا يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى مناسبات المسرات أو ضروب اللهو السوقية أو المبنذلة ، وهذه ميزة يمكن ملاحظتها كذلك فى المناسبات التي كان الاسرائيليون والاعريون والرومان يستخدمون فيها هذه الآلة الموسيقية .

الهوامش :

(١) ينخذ أوفيدىوس من الصوضاء التي كان الكوريتيس « كهان كريت » يصنعونها بالضرب فوق بروسهم ، لكي يحولوا دون وصول صرخات جوبيتر ، عند مولده ، الى اذنى ساتورنوس (زحل) ، الذي قد يقوم بالتهامه ، على نحو ما التهم أبناءه الآخرين - أصلا لنشأة الصنوج ، وطبقا لما يقول فى مؤلفه التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٢١١ وما بعده ، فان هذا هو الذي أوحى بفكرة الصنوج الى كهان كيبيلى .
ويرجح أن سنرابون قد أسس رأيه بخصوص ابتكار الصنوج الصعبرة أى الجرسيات التي تستخدمها الراقصات اللاتي تناولناهن فى المبحث السابق ، على هذه الرواية .

(٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٧ .

bi-metziletym nekhochet

(٣) « ببعن صوت الكورينيس ودق الطبول الداوبه »

[فرجيل يوسى ، الزراعيات ، الكتاب الرابع ، البيت ١٥١]
- « وأصدرت الطبول المجوفة صوتا مدويا » .
[أوفيدىوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٠]

(٤) « يقرعون بأكهم الدفوف والطبول المدوية » .

[لوكريتيوس ، عن طبيعة الموجودات ، ك ٢ ، البيت ٦١٨]

(٥) « حيب القيثارة ذات الأوتار العديدة وحيب الطبول المستديرة للربة كيبيلى والاله ميتراس ، تعزف الأنغام للراقصين بالريشمه اللبديية » .
[بروبرتيوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٧ ، البيتان ٦١ ، ٦٢]

(٦) حيب لم نتمكن من الحصول على هذه الآلة ، بالاضافة الى آلات أخرى عديدة ، واننا لم نستطع ، بالتالى ، أن نقدم ، هنا ، سوى الوصف التقريبي لأبعادها الصحيحة ، لكنها ما تزال حاضرة ، بوضوح ، فى أذهاننا ،

أما الملاحظات التي قمنا بها على الطبيعه فهي ملاحظات تفصيلية للغاية حتى اننا لا نستطيع . حتى لو شئنا . أن ننأى كثيرا عن الحقيفة .

(٧) « يروون أن الكوريتيس (سكان كريت القدامى) ، كانوا من ديكتى ويحكى أنهم كانوا قد أخفوا ذلك الصراخ الذى أطلقه جوبيتر منذ أمد بعيد (عند مولده) فى جزيرة كريت . ففى ذلك الوقت قرع الصبية المسلحون والمثقفون حول الطفل فى شكل جوقة الصنج البرنزى بسرعة وشده . »
| لو كريتيسوس . عن طبيعة الموجودات ، ك ٢ . بيت ١٣٣ وما بعده |
« ويعطى الصنج البرنزى صليلا عندما يقرع بالبرنز » .

| أوفيدىوس . التقويم . الكتاب الرابع . البيت ١٨٤ |
- « ترى هل يصمد الصنج البرنزى لذلك القرع الشديد » ؟
| أوفيدىوس . مسخ الكائنات . الكتاب الثالث . البيتان ٥٣٢ ، ٥٣٣ |
ولن نتوقف كثيرا عند خطأ شراح أوفيدىوس المتبحرين الذين تخيلوا أن هذا الشاعر قد شاء أن يفهم قراءه أن هذه الصنوج كانت تدق بعضى من حديد . فلسوف نحمل أنفسنا فوق ما نطبق اذا ما شئنا أن ننقد أخطاء من هذا النوع . تزخر بها غالبية هذه التعليقات والشروح . إذ يستحيل علينا أن نتخيل المدى الذى ذهب اليه هؤلاء فى الكشف عن جهلهم فيما يتصل بالموسيقى . ولقد كانوا يحسنون صنعا لو أنهم لزموا الصمت حول هذا الأمر . بدلا من اعتساف أفكار وآراء عشوائية لا يمكن التسامح فيها - ولسنا نقصد هنا المعلقين الرومان ولا الشراح الاغريق . فهؤلاء وأولئك لم يكونوا يعتسفون افتراضاتهم بمثل هذه الحفة . كما كانت أفكارهم دقيقة على الدوام . فيما يتصل بالموسيقى .

(٨) انظر البحوث الميرة المفضول عن العصور القديمة . والتي ألفها سبون Spon . المبحث الثامن . عن الصنوج والجرسيات والآلات الموسيقية الأخرى عند الاقدمين . ونرى فى بداية هذا المبحث . رسما يصور ثلاث باخيات . وهو رسم منقول عن رسم بارز ينتمى الى روما القديمة . وتبدو هؤلاء الباخيات فى حركة رقص . وهن يضربن الصنوج الواحدة بالأخرى . بالطريقة نفسها التي يتبعها المصريون اليوم .

(٩) « كيبيل الربه الكبرى تحمل فوق رأسها تاجا على هيئة أبراج (المدن) تقرع مرارا الصنج ذا الصوت الغليظ من أجل جوقتها الايدية » .
[بروبرتوس . الكتاب الثالث . القصيدة الخامسة . البيت ٣٥]

(١٠) كذلك يذكر كليمانس السكندرى (التربية) . الكتاب الثانى . الفصل الرابع . ص ١٦٤) أن المصريين . فى عصره . كانوا يذهبون الى الحرب على نغمات الدفوف . ولكنه لم يشر الى الصنوج . ويكتفى بالقول بأن العرب يستخدمون الصنوج كآلة (موسيقية) عسكرية .

(١١) « قال داود لرؤساء اللاويين . من أجل أن يقرروا أن يكون

اخوتهم مغنين على الآلات الموسيقية (من الواضح أن السرور يدوى في الأعلى من صوت الهارب والقيثارة والصنج) .

[سفر أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ١٦]

(١٢) « وكان المتدثرون بالسكتان يدقون الصنج والأعواد والقيثارات وهم واقفون عند الناحية الشرقية من المذبح » .

[أخبار الأيام ، الثاني ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢]

(١٣) « كانوا موزعين على الصنج والأعواد والقيثارات في خدمة منزل الرب بجوار الملك » .

[أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآية ٦]

(١٤) « وأخذ بنو اسرائيل بأسرهم تابوت العهد من الرب بسرور غامر وهم يدقون الطبول ويعزفون على النفير والصنج والهارب والقيثارة » .

[أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٨]

(وجدير بالذكر هنا أن آلة النابل التي سبق ذكرها تأتي في النص العربي على أنها الرباب - المترجم) .

(١٥) « ثم أخذ داود ومعه بنو اسرائيل كلهم في غناء الاناشيد في حضرة الرب بكل جسارة على القيثارات والأعواد والطنابير والصنج » .

[أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]

وكذلك : السفر نفسه - الاصحاح الخامس عشر ، الآية ١٩ ، الاصحاح السادس عشر ، الآيتان ٥ ، ٤٢ ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآيتان ١ ، ٦ وكذلك المزمور ١٥٠ الآية ٥ .

(١٦) « والآن يردد جبل ايدا الوعر صدى الصوت ، بينما كان الطفل الوليد يطلق الصرخات من فمه كانوا تارة يدقون على الدروع المستديرة بالقضبان المعدنية وتارة على الخوذات المجوفة » .

كانت هذه ملكا للكوريثيس ، وتلك كانت من صنع الكوريثانثيس . لقد خفي الأمر على الرب ، وغابت عنه صورة الفعل القديم . وأخلت رفيقات الربة يحركن الصنج البرنزي ويقرعن الطبول ذات الصوت الغليظ ، لقد اتخذن من الخوذات صنجا ، ومن الدروع طبولا ، وأعطت المزامر ، كدابها من قبل - الحانا فريجية » .

[أوفيدوس ، التقويم ك ٤ ، بيت ٢٠٧ وما يليه]

(١٧) « كى لا اشاهد المهرجان الفريجي ، ولا أهر الصنج بيدى » .

[نونوس ، الديونيسييات ، الكتاب الأربعون ، البيت ١٥٦]

(١٨) « أيتها الموسيات احضرن لى مزامير واهزرن الصنج ، وضمن

الثيرسوس (رمز الاله باكخوس) فى يد الاله المغنى ديونيسوس » .

[نونوس ، المرجع السابق ، الكتاب الأول ، البيتان ١١ ، ١٢]

« كانت حاملات الصنج من رفيقات الربة يقرعنها بأيديهن » .

[أوفيد يوس ، التقويم ، الكتاب الثالث ، البيت ٧٤٠]

(١٩) « قدمنا القربان المقدس خمس مرات فى يوم واحد ثم اخذت

سبع اماء فى قرع الصنج ، أما الآخريات فكن يطلقن صيحات كالولولة » .

[سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع ، ص ٢٩٧]

(٢٠) يأتى هذا العيد فى الحادى عشر من قمر شهر ربيع الاول .

ويحتفل به عشية الثانى عشر منه ، وفى هذا الوقت تتجمع كل فرق الففرا

(الطرق الصوفية) عند أقرب أحفاد محمد ، والذي ينتمى مباشرة اليه .

والذى يكون حيا فى هذا الزمن (وفى الوقت الذى كنا فيه فى القاهرة ، كان

هذا الرجل يتمثل فى الشيخ البكرى ، وفى ميدان بركة الأزبكية يمارس

هؤلاء رقصات (الذكر) الخاصة بفرقهم . فهؤلاء يرقصون وهم يستنديرون

ضاربين بأيديهم ، وأولئك ملقن برءوسهم تارة الى اليمين وأخرى الى الشمال

وفريق ثالث يتماسك بالأيدي وهم يرقصون ، وبعض هؤلاء لا يتماسكون

الا بالأصابع ، وفريق رابع أو خامس يشبون فقط فوق أطراف أصابعهم وهم

يحجلون ، دون أن تفارق أرجلهم الأرض ، وآخرون يرقصون دون أن

يتماسكوا لا بالأيدي ولا بالأصابع ، وغيرهم يهتزون بطرق مختلفة ويفهمضون

أعينهم دون أن يستديروا حول أنفسهم ، ولكى تقدم فكرة عن هذه الأنواع

من الحفلات بالغة التنوع ، والتي تصحبها عادة ضجة الآلات شديدة الصخب

كثيرة الجلبة ، فلا بد أن نصف بالتفصيل كل ما هو خاص بكل واحدة من

هذه الحفلات ، وهذه كثيرة العدد لحد يكفى لتوفير مادة تشغل مؤلفا خاصا

بها .

(٢١) ليلة الرؤية أى ليلة الظهور ، وهى عشية (بدء) رمضان ،

وفى تلك الليلة يجتمع شيوخ ست طوائف من تجار السلع الاستهلاكية

وهم :

١ - شيخ الطحانين - ٢ - شيخ الفرانين - ٣ - شيخ الجزارين

(الذين يقومون بالذبح) - ٤ - شيخ الجزارين (باعة اللحوم) - ٥ - شيخ

تجار الزيت والسمن - ٦ - شيخ تجار الفواكه . يجتمعون بمحتسبى

القاهرة الكبرى ومصر العتيقة وبولاق | المحتسب هو مفتش الشرطة الذى

يراقب الموازين والمكاييل | وبعد ذلك يتوجهون معا الى القاضى ، تحيط بهم

كل الآلات الموسيقية العسكرية وهى الدفوف والطبول والصنوج (الكاس)

والمزامير والأبواق ، وهناك ينتظرون عودة البريد الذى أرسله القاضى الى

بركة الحجى لكى يراقب ظهور الهلال ثم يأتى ليخبره بالأمر ، وبمجرد أن

يعود هذا الرجل ويخبره بظهور الهلال يحرر القاضى حجة بذلك . بحضور

مشايخ طوائف التجار الستة والمحتسبين الثلاثة ، ويأمر ببدء الصوم

ويطلب الى الآخرين أن يذيعوا ذلك فى كل أحياء المدينة ، وعلى الفور يطوف

هؤلاء مصحوبين بالموكب نفسه الذى كان قد صحبهم عند مجيئهم ، بأحياء

المدينة المختلفة ، ويطلبون الى خدمهم أن ينادوا : صيام ، صيام ، ثم يعودون الى بيوتهم يصحبهم الموكب ذاته .

(٢٢) عيد بيرام او الفطر او بالاحرى عيد انتهاء الصوم يأتى بعد ثلاثين يوما من عيد الرؤية ، ويبدأ منذ عشية اليوم الأول من شهر شوال . ومنذ بزوغ النهار يسحب المدفع ويتوقف الصوم ، ويرتدى الناس ملابس جديدة .

(٢٣) يتم الاحتفال بهذا العيد فى الثامن عشر من شوال ، وفى هذا اليوم تتجمع كل الطرق الصوفية فى ميدان قرّة ميدان ، كل واحدة منها مع يرقها والآلات الموسيقية الخاصة بها ، ويسير على رأس هذه الطرق أمير الحج أى قائد مسيرة الحجاج ، وشيخ البلد أى رئيس المدينة ، والجنود من الأسلحة المختلفة ، ومع هؤلاء تطوف الفرق الصوفية بالمدينة ، على هيئة موكب (زفة) ، فى أحيائها المهمة والتي تزدهم بالسكان .

(٢٤) يجرى عيد فيضان النيل بعد أن تسقط النقطة ، حين يزيد منسوب النيل ليبلغ ستة عشر ذراعا ، وعندئذ يتم قطع الجسر بحضور شيخ البلد ، والقاضى ، وكل رجالات المدينة وكبار ضباط الفرق العسكرية المتجمعه هناك . وأثناء قطع الجسر ، تسير الشعلات ويأتى موسيقيو البلد لكي يعزفوا الموسيقى التي وضعت ، كما سبق أن قلنا فى أحد المقامات أو الألحان السابقة .

ويطلق العامة اسم النقطة على القطرة التي تفقد مياه النيل بعدها صفاءها وتتعكر ويميل لونها نحو الاصفرار ، ويعبر يوريبيديس ، عند حديثه عن هذه الظاهرة ، فى تراجيديته هيلينا ، على هذا النحو ، فى البيت الأول وما يليه :

« ان هذه هي روافد النيل الجميلة جمال العذارى ، التي تروى ارض مصر وحقولها بالثلج الأبيض الدائب بدلا من قطرات الندى السماوية » .
| يوريبيديس ، هيلينا ، البيت الأول وما يليه |

وكان قدماء المصريين يحتفلون فى هذا الوقت نفسه بعيد مولد أبيس ، أو التجلى الالهى Théophanie وكان موضوع هذا العيد هو نفسه هنا وهناك أى الاحتفال بفيضان النيل ، وان يكن يتخذ فى الزمن القديم قناعا من الرمزية ، وعندما تجرده مما كانت تغلفه من أسرار فسنجد أنه كان ينال قدرا من الاحترام لا يقل عما يناله اليوم ، واليكم تفصيل مسهب للغاية لكل مظاهر الاحتفال التي كانت تتم فى هذه المناسبة منذ نحو ستمائة عام ، يوردها لنا الشيخ شمس الدين محمد بن أبى السرور الأكبرى الصديقى فى كتابه المسمى : النجوم الضالة* ، ونحن بدورنا ، نورده هنا ، نقلا عن

* وصحة الاسم هو : محمد بن محمد بن أبى السرور شمس الدين البكرى الصديقى المصرى ، المعروف بابن أبى السرور البكرى . أما مؤلفاته =

ترجمة هذا النص والتي ضمنها المسيو سلفستر دى ساسى فى مؤلفه :
Noticeo et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale,
Tom I, Page 272.

ونظن أن هذا الوصف لن ينال اهتمام من شاهدوه بأنفسهم حينما كانوا يشاركون فى حملة مصر ، فقط ، وإنما سينال كذلك اهتمام كافة القراء :

« عندما يصل منسوب النيل الى ستة عشر ذراعا يبدأون فى قطع الجسور لتسهيل المياه فوق الأراضى وتجرى فى الترع فى كافة أنحاء مصر ، ويكون هذا اليوم يوم عيد ، وفيما مضى قبل شق الخليج الحاكم . كان هذا القطع يتم عند خليج القنطرة ، وفى تلك الأيام ، كان يوجد خص يطل على فم الخليج ، يجلس فيه الحاكم أو الأمير لمشاهدة عملية الفتح ، وعندما يقبل هذا اليوم كان السلطان أو من يقوم مقامه ، يخرج على ظهر حصان من القصر ، ليتجه الى مصر العتيقة على شاطئ النيل ، عند موضع يقال له دير النحاس حيث كان يترجل عن حصانه ، وكان يوجد هناك قاربان يزدانان ، كلاهما باسم السلطان ، وتجهلهما الزينات المختلفة ، ويصعد السلطان وكبار حاشيته الى القارب الأول المسمى الحراكة ، أما الثانى ويسمى ذهبية فيكون من نصيب باقى الحاشية ، وكانت توجد فى الموضع نفسه قوارب لا حصر لها ، مختلفة الأشكال ، تتنافس فيما تتجمل به من زينة ، وكان يصعد اليها الأمراء والضباط من أصحاب هذه القوارب ، ويتجه قارب السلطان تتبعه القوارب الأخرى الى جزيرة الروضة ، وتغص هذه الجزيرة التى تقع تجاه مصر العتيقة ، بين الذراع الكبير للنهر والذراع المار عند سفح هذه المدينة بالبيوت والقصور ، وعندما ينزل السلطان الى الجزيرة ، يمتطى جواده ويتجه الى المقياس الواقع عند منتصف سرير النهر ، ويدخل الى هناك ومعه كل حاشيته ، ويلقى فيه الزعفران مشبعاً بماء الورد ، وبعد أن يؤدي صلواته تقام له وليمة فاخرة ، وبعد أن تنتهى الوليمة ، يقترب قاربه الذى تغطيه الطنافس المذهبة ، من أسوار المقياس فيصعد اليه ، ويعود مع كل القوارب الأخرى التى رافقته ، على أصوات الصواريخ وأنغام الآلات الموسيقية ، وعندما يصل قريباً من مصر ، يأمر بتحويل ميسار قاربه نحو فم الخليج الذى يدخل الى القاهرة ، ويظل السلطان ، طول طريقه ، سواء وهو على الأرض أو فوق

كما يوردها المؤرخ الاسلامى الكبير الأستاذ محمد عبد الله عنان فى كتابه «مؤرخو مصر الاسلامية» ، فهى : عيون الأخبار ونزهة الأمصار ، النزهة الذهبية فى ذكر ولاية مصر والقاهرة المعزية (ولعل هذا هو الكتاب المقصود) الروضة المأنوسة فى أخبار مصر المحروسة ، المنح الرحمانية فى الدولة العثمانية ، اللطائف الربانية على المنح الرحمانية ، بالاضافة الى مختصر من وضعه هو لخطط المقريزى أسماء قطف الأزهار من الخطط والآثار ، وهكذا لا نجد كتاباً لابن أبى السرور بالاسم الذى يشير اليه المؤلف هنا ولعل ترجمة المسيو دى ساسى هى المسئولة عن وجود كتاب بهذا الاسم ، ولعل الأمر كذلك تصرف من جانب المترجم الكبير اقتضته ضرورة ما

(المترجم)

النيل ، فى ذهابه وفى اياه ، يلقي بقطع ذهبية وفضية ، ويأمر بتوزيع الفاكهة والحلوى وأشياء أخرى مماثلة على الشعب ، أما الجسر الذى كان يأمر بفتحه فيشبه جداراً ضخماً من الطين يعلو أمام القنطرة ، وكان السلطان أو من يقوم مقامه يعطى بمنديله الاشارة الى الناس الموكلين بفتح السد ، والذين كانوا ممسكين بالمجارف فى أيديهم ، (واليوم فان اليهود والحفارين فى القاهرة هم الموكولون بهذه المهمة كل عام بالتبادل) « وعلى الفور يتم هدم الجسر الذى يتهاوى فى لحظات ، ويمتطى السلطان جواده من جديد ويعود الى قصره . ومنذ أصبحت مصر تحت السيطرة العثمانية ، فان البكر بك* هو الذى يقوم بأمور هذا الاحتفال ، فيخرج على حصانه من القلعة فى الصباح . ويتجه الى بولاق . حيث يجد قوارب نغمها الزينات معدة له وللأمراء وللصناجق عند الارسيال (دار الصناعة) . فيقلع تشبعه كل القوارب ، وخلال هذا الوقت يطلق عدد كبير من طلقات المدافع ويتجه البكر بك جنوباً حتى مقياس النيل فى جزيرة الروضة ، ويتم هذا فى الوقت الذى لم يزل منسوب النهر فيه ناقصاً بمقدار العشرين قيراطاً . عن تلك السنة عشر قيراطاً التى ينبغى للفيضان أن يبلغها ، ويبقى هناك حتى يصل منسوب الفيضان الى هذا الارتفاع ، فاذا كان الفيضان يتم فى بطن ، فانه يبقى هناك ليوم أو يومين زيادة على هذا المدى ، وفى هذه الأثناء تعد القوارب ، وتقام تلك الدمى من الطين التى يسميها القوم عروسة والتى يزيناها بعناية ، وتقام كل ضروب الألعاب والتسلية ، فى اليوم الذى يشاء فيه البكر بك أن يأمر بفتح الخليج ، فانه يقيم قبل شروق الشمس مأدبة فاخرة للصناجق والجاويشية والمتفرقة وبقية الفرق العسكرية فى الحامية . وبعد المأدبة يوزع القفاطين على كاشف وشيخ عرب الجزيرة ومباشر المؤن والى آخرين كثيرين من ضباط الجيش والشرطة ، ثم يدخل بعد ذلك ومعه كل موكبه الى القوارب ويتجه على أنغام الدفوف الى الجسر فيأمر بفتحه ، ويمر من خلال الفتحة لكى يعود الى القصر .

ودائماً ما كنا نبدي النفور رفضاً منا لتصديق أن تكون هذه العروسة المصنوعة من الطين ، والتى دار الحديث بشأنها فى هذا الاقتباس ، صورة أو أثراً لتلك الممارسة الهمجية التى كان يأتى بها ، فيما يزعمون ، قدماء المصريين عندما كانوا يفرقون ، كما يقال ، فى ذلك الوقت عذراء مصرية شابة ، فهذا لا يتفق قط مع حكمة مؤسساتهم وأنظمتهم ، وما يحملنا على الاعتقاد بأننا لسنا على خطأ فيما نذهب اليه ، هو أننا نقرأ فى مقتبس آخر للمؤلف نفسه ، ترجمه بالمثل المسيو سلفستر دى ساسى يتحدث فيه عن بركة الرطل المسماة اليوم بركة الأزيكية : « يأتى اسم هذه البركة من اسم العامل الذى كان يقوم بصنع الموازين الحديدية (الرطل) ، فقد كان مسكنه يوجد قريباً من هذا الموقع ، وكانت تدور فيه (أى فى هذا الموقع) الأعياد

* وهو الاسم الذى يطلقه البكرى على ولاية مصر العثمانيين - المترجم .

وضروب اللهب عندما كان يمتلئ بمياه النهر ، فتنجول فيه ألوف القوارب ، وتشكل منظرا من أبهج المناظر لعيون ساكسي البيوت المحيطة بها ، وعندما تجف المياه يبذر الكنان والبرسيم . وكانت تقام في هذا الموضع فيما مضى ، في الأول من شهر توت مسرحية هزلية تمثل زواج الخليج الناصري بهذه البركة : فكانت تحرر حجة أمام رجل يرتدى زي قاض ، وفي حضور شاهدين ، ويظل هؤلاء الرجال في هذا المكان طوال الليل ، وفي اليوم التالي ، يعرض على عيون النظارة منسوجا أبيض اللون به بقع حمراء ، وهي ما يمثل أمارات يأكد بها العريس الجديد من عذرية زوجته . وقد أوقف هذا التمثيل الهزلي في بداية القرن النامن الهجري (الرابع عشر من التقويم المسيحي) ، ولم يكن المؤلف ، يقينا ، ليعلم هذا الحفل بمسرحية هزلية لو أن الهدف منه كان اغراق عذراء شابة في النيل ، لكن الأمر الأكثر ترجيحاً هو أن قدماء المصريين ، الذين كانوا يحولون الى رموز كل الأحداث التي تنتمي الى نظام الأشياء في الطبيعة والتي يقدمون عنها مشاهد تمثيلية ، كانوا يؤدونها بتمثيلهم الديني الصامت ، كانوا قد تخيلوا كذلك مرموزة الزواج بين الخليج والبركة وقدموها ممثلة في شكل بانتوميم أي تمثيل ديني صامت ، لم يعد يؤدي ، مع مرور الأيام ، بالقدر نفسه من الاحترام الذي كان المصريون القدماء يولونه اياه بلا جدال ، ولذلك فقد انحدر الى هذا الضرب من التمثيل الهزلي وتم ايقافه ، ومع ذلك فلا يزال القوم يمثلون هذه العروس بكتلة من الطين ، تقام على بعد أقدام عديدة من السد .

(٢٥) ذلك هو المعنى نفسه الذي ينسبه ، في هذه الحالة الى كلمة جبر ، برغم تعارضها مع المدلول المعتاد .

(٢٦) قلنا بعض شيء عن ذلك في دراستنا للوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر .

(٢٧) يرحل هذا الباشا من القسطنطينية عادة بعد العيد الصغير الذي يحل بعد الثلاثين من رمضان ، ويهبط الى الاسكندرية حيث يبقى حتى نحو نهاية شهر ذي الحجة : وعندما يصل الى القاهرة ، تذهب كل السلطات المدنية والعسكرية في موكب كبير اليه ، تصحبها كل الآلات الموسيقية التي تستخدم في الاحتفالات العامة التي قدمنا حصرها عنها من قبل ، ولا يدوم هذا الاحتفال الى ما بعد الظهر .

(٢٨) هذا الرقص الذي يمثل ايقاعه وزنا (مازورة) من ثلاثة اوقات ، أليس له بعض تشابه مع رقص السالين ، والذي يشير اليه هوارتيوس (هوراس) في هذين البيتين :

« بأقدام بيضاء يهزون الأرض ثلاثا على عادة الأسلاف »
(هوراس ، الأغاني ، الأغنية الأولى - البيت ٢٧)

(٢٩) ومع ذلك فقد راقبنا واحدا من الأعياد بدا لنا فيه أن هذه الآلة

الموسيقية لا تستخدم في الاحتفال به . وهذا العيد الذي نجهل غرضه ومناسبته معا يسمى عيد النحر أى عيد الذبائح ، وهو يجيء كل عام في العاشر من القمر الذي يظهر في بداية شهر ذى الحجة ، ويحتفل فيه بصلوات أكثر من المعتاد تنم في المساجد ، وبتجمعات أكثر عددا من المألوف للطرق الصوفية المختلفة ، حيث يأتي الفقرا المنضمون اليها للصلاة وأداء أذكارهم أمام الأضرحة التي أقيمت للشيوخ الذين يجلبهم المسلمون باعتبارهم أولياء ، كذلك تتجمع هذه الطرق عند الأحياء من الشيوخ ، سواء كانوا من رجال الدين أم من رجال الشرع ليتلوا بعض سور (أو أرباع) من القرآن (الكريم) مع بعض الترانيل الدينية ، ويستخدم الفقرا في هذه الأنواع من الانشادات كل ما لديهم من قوة ومدى في الصوت ، وتكون نغماتهم ، أو بالأحرى ، صرخاتهم في بعض الأحيان بالغة العنف حتى لتظنهم حشدا من المعتوهين أو المخبولين أكثر مما تظنهم رجال دين ورعين يمثلون زهدا وخشوعا .

المبحث الرابع

عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية

يوجد فى مصر ، كما يوجد فى أوروبا ، نوع من الآلات الموسيقية ، تنتمى فى جزء منها الى الجرسيات ، وفى جزء آخر الى تلك الآلات التى يقنصر دورها على مجرد احداث الصخب ، وحيث لا نستطيع ، دون أن نحدث خلطا أن نصنفها لا فى هذه الطائفة ولا فى تلك فقد عزمنا على انشاء طائفة خاصة بها وحدها ، وذلك بأن نشير اليها باسم الآلات الصاخبة شبه الجرسية وهذا النوع من الآلات ، هو ما نعرفه اليوم باسم **دِف الباسك**(١) .

ونستطيع أن نحصى عند المصريين ، حيث تتنوع آلات الايقاع ويكثر عددها عما هو الحال ، ربما ، عن أى شعب آخر من شعوب العالم ، أربع آلات مختلفة من هذا النوع وحده ، ولكل واحدة منها اسمها الخاص ، بالاضافة الى الاسم النوعى الذى يطلق عليها . وهكذا ، فحين نشير الى هذه الآلات باسمها الشخصى فاننا نسميها **دِف** أو **دايرة** ، أما الاسم الأول فهو كلمة صوتية* تحاكي الصوت الذى تحدثه الآلة عند الضرب عليها ، وتأتى هذه الكلمة من الفعل **دِف** بمعنى ضرب ، وهى كذلك قد جاءت من الأصل نفسه الذى جاءت منه الكلمة العبرية **تِف** ، أو أنهما بالأحرى كلمة واحدة جاء نطقها رقيقا فى الأولى ، ولفظت على نحو أشد فى الثانية(٢) ، أما اسم دايرة فيشير الى الاستدارة ، أى يشير الى الآلة عن طريق وصف شكلها .

* كلمة يحكى جرسها صوت الشيء الذى تصفه (المترجم)

وكبرى هذه الآلات الأربع هي البندير ، وهي مكسوة بجلد عنزة ، أما الوصلة ، أو الدائرة نسبية العريضة التي يلتصق عليها الجلد فيثقبها ، في سطحها ، بين مسافة وأخرى ، أربعة ثقوب تتسع بقدر يكفى لأن تعلق فيها شريحتان صغيرتان دائريتان من الصفيح ، اثنتان في كل ثقب ، وفي داخل الآلة توجد ثلاثة ، خمسة ، أو سبعة أوتار من معى الحيوان مشدودة ، ونضيف عند تردددها ، الى رنين هذه الآلة ، الرنات التي تحدثها ، ويصل قطر هذا الصنف من الدفوف الى ٤٠٠ مم .

وهناك صنف آخر من الدفوف ، له على وجه التقريب ، الأبعاد السابقة نفسها ، وهو يختلف عن الصنف السابق في انه يخلو من الأوتار المشدودة بداخله ، وفي انه يحمل حلقات صغيرة بدلا من الصفائح الصغيرة المستديرة التي تتعلق بالثقوب التي ثقت بها الوصلات .

اما الصنف الثالث من هذه الدفوف فيحمل اسم طار . وهذه الآلة الموسيقية أصغر حجما من سابقتها ، ويكسوها كذلك جلد عنزة ، وتتدلى منها بالمثل صفائح مستديرة من الحديد ، تتعلق في كل ثقب من ثقوب الوصلة في محيطها ، اثنتين اثنتين ، ولكنها لا تحمل قط أوتارا مشدودة ، بداخلها .

ويسمى الصنف الرابع من الدفوف باسم الرق ، وهو أصغر صنوف الدفوف جميعا ، وليست له بالمثل أوتار مشدودة بداخله ، ووصلته كذلك مزودة بشرائح مستديرة من صفيح الحديد مثل الدفوف الأخرى ، ولكنه مكسو بجلد (سمكة) بياض .

ولا يمكن للمرء أن يرتاب في أن هذا النوع من الدفوف يعود الى عصور ضاربة في القدم ، وينسبه الشعراء تارة الى القوريبانط^(٣) وتارة أخرى

* كهان الالهة كيبيلي (المترجم) .

الى **الباحيات**(٤) ، وهو بصفه عامة سستدير الشكل ، ويغطي سطحه الأعلى (أحد وجهيه) بجلد(٥) ، أما وجهه الآخر فقارغ أى لا يكسوه الجلد فط(٦) ، ومع ذلك فبدلا من الضرب عليه بالأيدى فقط ، على نحو ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، فان المصريين - اليوم - ينقرون عليه بأصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، الى جانب الضرب عليه باليد اليمنى ، وحيث أن أصابع اليد اليسرى لا يمكنها أن تصل الى بعيد ، فهى لا تنفر الا بالقرب من حواف سطح الدف ، ولذا تكون النغمات المتولدة عن ذلك ، أكثر حدة بكثير عن تلك التى نحصل عليها بالضرب باليد اليمنى ، عند المركز ، مما يؤلف بين هذين النوعين من النغمات تناقضا لا يسبب نفورا من أى نوع عند سماعه ، كما أنه يجعل من ايقاع هذه الآلة أكثر تنوعا وأثرى وقعا .

ولم يكن الأقدمون يعرفون ، فيما مضى وفيما هو مرجح كذلك ، هذا الفن ، (فن الضرب عليه) أو على الأقل فان ما نقرؤه عند الشعراء يحملنا على الظن بذلك ، فلم يكونوا يحصرو من هذه الآلة الا على نغمة حادة ذات صخب(٨) بحاء بعض الشيء(٩) .

ويختلف هذا الصنف من الدفوف (الرق) كذلك عن ذلك الذى يستخدمه المصريون المحدثون فى أن رق الأقدمين كان مكسوا بجلد بلرة(١٠) فى حين يكسى رق المحدثين بجلد عنزة أو سمكة بياض .

وفى الوقت نفسه فيبدو أن استخدام هذا النوع من الآلات الموسيقية قد ظل ، منذ العصور بالغة القدم وحتى اليوم شبه مقصور على النساء ، فقد كانت نسوة العبريين هن اللاتى يضربن عليها ، كما لا يرى المرء هذه الآلة عند الاغريق والرومان الا بين أيدي السيدات ، واذا كان القوريبانط يستخدمونها فذلك لأنهم قد تنازلوا عن جنسهم (ذكورتهم) عندما جردوا

أنفسهم من عضو الاخصاب ، أما فقرا (دراويش) مصر ، الذين نجد لحفلاتهم ورقصاتهم (أذكارهم) صلة قريبي حميمة بحفلات ورقصات القوريبانط ، فحيث أنهم قد تحللوا من كثير من القيود والقواعد التي وضعها النبي أو التي تضمنتها تشريعات أخرى جاء بها الدين الاسلامي ، والتي حرم بموجبها على المسلمين ممارسة الموسيقى ، فانهم يستخدمون الآلات الموسيقية في أذكارهم ، وان لم يكن هؤلاء المتصوفين يملون خروجاً على النظام الديني أو المدني .

ومع ذلك فلن نقدم أمثلة على أن الآلاتية ، وهم الموسيقيون المحترفون في هذا البلد ، يستخدمون ، في بعض الأحيان ، هذا النوع من الدفوف ، فهم يضربون عليها بين وقت وآخر ، لكن هذا أمر نادر الحدوث لحد لا يمكن معه أن ننظر اليه باعتباره سلوكاً معتاداً . ومما لا جدال فيه أن العلاقة القائمة بين أسلوب استخدام هذه الدفوف جميعاً ، في مصر اليوم ، وبين الأسلوب الذي كانت تستخدمه بها الشعوب القديمة هي علاقة واهية للغاية ، فقد تقبل العبريون هذه الآلة في كل احتفالاتهم الكبرى ، العامة ، الدينية والدنيوية فكانوا يستخدمونها سواء عندما ينقلون تابوت العهد من مكان لآخر (١١) أو عندما كانوا يتوجهون بالشكر الى الله على بعض الأحداث السعيدة التي تجرى لأمتهم (١٢) ، وبعد أن يحرزوا نصراً ما (١٣) أو أثناء رقصاتهم وأغنياتهم الدينية (١٤) وفي عيد مولد (القمر) الجديد (١٥) وعند استقبال شخص ما والسير أمامه بشكل تشریفى (١٦) أو عند وداعه وهو ينصرف (١٧) وفي المأدبة (١٨) والألعاب (١٩) وفي مباحج ومسرات الشباب (٢٠) الخ ، ومع ذلك فانهم لم يكونوا يستخدمونها قط في أوقات الحداد أو الكوارث العامة (٢١) . وكانت هذه الآلة عند الاغريق والرومان تدخر للاحتفال بأسرار باخوس (٢٢) وريا (٢٣) وكيبيلي (٢٤) ، ونادراً ما استخدمت في المسرات الفردية أو المسرات المبتدلة ، كما لم يستخدمها العبريون في أوقات الحداد

والكوارث* (٢٥) .

وعلى العكس من ذلك فان المصريين المحدثين لم يتقبلوا هذا النوع من الآلات فى أى احتفالات عامة رسمية أو سياسية ولا فى أية مناسبة جاده نحظى بشيء من أهمية ، فاستخدامها عندهم مقصور على المسرات والمباهج العائلية وحفلات الزفاف ، كما عدت وسيلة للترفيه عن النسوة فى أسار الحرير ، كما يدخل الدف عادة ضمن الآلات الموسيقية التى يمسك بها المهرجون والموسيقيون الجوالون الذين يسرون فى أثر الغوازي ويصاحبونهن فى رقصاتهن ، وكذلك يعد من بين الآلات التى تصاحب المنشدين الذين يقومون بتسليه السوقه على مفارق الطرق وفي الميادين العامة ، وفيما عدا هذه الحالات فاننا لم نلاحظ أنها تستخدم قط اللهم فى رقصة جنازية على جسد فلاح ، تلك التى وصفناها فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر (٢٦) .

ولا يمكن أن يكون هناك من أصل لهذا التعارض ، بالغ الوضوح ، بين استخدام الأقدمين لهذه الصنوف من الدفوف ، وذلك الاستخدام بالشكل الذى تقلص اليه عند المصريين المحدثين ، بالتأكيد ، الا ما أوصى به محمد المسلمون بأن يبتعدوا عن كل ما يتصل بممارسات وطقوس الديانات الأخرى .

الهوامش :

- (١) ظننا أنه ليست هناك فائدة نرجي من أن نأخذ على عاتقنا تقديم هذا النوع من الآلات ، التي قد لا يمثل شكلها ، وقد أصبح مألوفاً لنا ، شيئاً بالغ الأهمية في تفاصيل ، وبالتالي فإننا لم نرسمه ولم نحفره .
- (٢) يلفظ الأسباب هذا الاسم نفسه أدوفيه ويكتبونه في لغتهم Adufe ، ولعلمهم قد نقلوه عن العرب .
- (٣) « لقد اخترع الكوريبانتيس من أجل هذا القرص المستدير للمطلة والمصنوع من الجلد » .
- [يوريبيديس ، الباخيات ، البيتان ١٢٤ ، ١٢٥]
- « كانت هذه ملكاً للكوريبتيس ، وتلك كانت من صنع الكوريبانتيس لقد اتخذنا من الخوذات صناعات ومن الدروع طبولاً » .
- [أوفيدوس ، التقويم ٢ ، الكتاب الرابع ، البيتان ٢١٠ ، ٢١٣]
- (٤) « ان طبول الربة الأم ريا من اختراعي » .
- [يوريبيديس ، الباخيات ، البيت ٥٨]
- (٥) « طبول طيبة الرقيقة سوف تفرح » .
- [بروبرتيوس ، الكتاب الثالث ، قصيدة ١٥ ، البيت ٣٣]
- (٦) « الطبول المجوفة » .
- [أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الثالث ، البيت ٥٣٧]
- « سيذهب أنصاف الرجال وتندق الطبول المجوفة » .
- [أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ١٨٣]
- (٧) نلاحظ بين النقوش في الكثير من المعابد القديمة في مصر العليا ، وفوق الأعمدة الأخيرة من واجهة المعبد الكبير في جزيرة فيله ، وفي الطيفانيون الصغير بدندرة ، وفوق افريز المعبد الكبير في الموقع نفسه ، رسوماً لأشخاص يعزفون على هذا النوع من الدفوف ، وتظهر أيديهم اليمنى مبسوطة فوق وسط الآلة .
- وقد قدم سبون Spon في بحوثه المثيرة عن العصور القديمة ، ص ١٥٥ رسمين نقلهما عن ميداليات قديمة يمثل أولهما إحدى الباخيات أما الآخر فيرجح أن يكون لكاهنة تمسك بيدها دفوفاً شبيهة بتلك التي نتحدث عنها هنا ، وإن يكن من يمسكون بهذه الآلات هنا يفعلون ذلك باتجاه أكثر ميلاً ، فيما يبدو ، مما يفعل الأشخاص الذين لاحظناهم على المعابد القديمة في مصر ، مما أدى بنا أن نلمح عند سبون جزءاً من وصلات دف الباسك ، كما نجد أصابع اليد اليمنى واليسرى متباعدة في شخص سبون

مما يؤدي بنا لأن نفترض أنهم ربما كانوا يأتون ببعض الحركات ويضربون في الوقت نفسه على الدف ، على نحو ما يفعل اليوم من يمارسون الضرب على هذه الآلات ، في حين ان أصابع العازفين ويدهم اليمنى ، في الرسوم الموجودة على جدران المعابد القديمة في مصر تكون مبسوطة ومضمومة الى بعضها البعض ومشدودة ، أما أصابع اليد اليسرى فلا تراها في الرسوم ، وان يكن هذا الاختلاف عائدا ، فيما نظن ، الى أسلوب فناني هذه المعابد القديمة الذين كانوا ، جميعا ، يضيفون شيئا من التصلب الى حركات رسومهم .

(٨) « وكان الصدى المتناغم يصدر عن قرع الطبول » .

[نونوس ، الديونيسييات ، الكتاب السابع والعشرون ، البيت ٢٢٩]

- « بصوت الطبول المدوي » .

[يوريبيديس ، الباخيات ، البيت ١٥٥ وما بعده]

- « كيبيلي بالقرب من مراعى الرببة الفريجية ، حيث يدوي قرع

الصنج وصوت الطبول » .

[كاتولوس ، ك ٥٩ ، بيت ٢٠]

(٩) « وفجأة قرعوا الطبول التي لم تكن ظاهرة للعيان فصدر عنها

صوت أجش » .

[أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٩١]

(١٠) « خذوا الطبلة المصنوعة من جلد البقر » .

[يوريبيديس ، هيلينا ، البيت ١٣٦٣]

- « وتقرع أيديهن الرقيقة (الطبول) المصنوعة من جلد الثور » .

[أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٤٢]

(١١) « وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات

من خشب السرو بالعيدان وبالرباب وبالدفوف وبالجنوك وبالصنوج » .

[سفر صموئيل الثاني ، الاصحاح السادس ، الآية ٥]

(١١) وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغاني وعيدان

ورباب ودفوف وصنوج وأبواق » .

[أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]

(١٢) « فأخذت مريم النبوية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع

النساء وراءها بدفوف ورقص » .

[سفر الخروج ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٠]

(١٣) « وكان عند مجيئهم حين رجع داود من قبل الفلسطينيين أن النساء

خرجت من جميع مدن اسرائيل بالغناء والرقص للقاء شاول الملك بدفوف

وبفرح وبمثلنات » .

[صموئيل الأول ، الاصحاح ١٨ ، الآية ٦]

- (١٤) « ليسبحوا اسمه برقص بدف وعود ليرنموا له » .
[المزمور المائة والتاسع والأربعون ، الآية ٣]
- « سبحوه بدف ورقص وسبحوه بأوتار ومرمار » .
[المزمور المائة والخمسون ، الآية ٤]
- (١٥) « ارفعوا نغمة وهاتوا دفا عودا حلوا مع رباب ، انفخوا فى رأس الشهر بالبوق عند الهلال ليوم عيدنا » .
[المزمور الحادى والثمانون ، الآيتان ٢ ، ٣]
(فى الأصل الفرنسى ، المزمور النمانون ، الآيتان ٣ ، ٤ ، لكننا لم نجد النص العربى مطابقا لهذه الاحالة فكان هذا النص) . (المترجم)
- (١٦) « ويستقبلونه بالتيجان والمشاعل ، ويفوده الجميع وسط الطبول والمزامير » .
[سفر يوديت ، الاصحاح الثالث ، الآية ١٠]
« ولكن (ايفيت) قفل عائدا الى (هاسفاه) وطنه ، وقابلته ابنته الوحيدة بالطبول والرقص » .
[سفر القضاة ، الاصحاح الحادى عشر ، آية ١١]
« ورفعوا أعينهم ونظروا هاهو ذا الحشد ، وجمع متراص يتقدم بمحض اختياره ، وفيه أصدقاءه واخوته فى طريقهم اليهم مصحوبين بالطبول والموسيقيين وأسلحة كثيرة » .
[سفر المكابيين ، الاصحاح التاسع ، آية ٣٩]
- (١٧) « لماذا هبت خفية وخذعتتى ولم تخبرنى حتى أتبعك بالفرح والأغانى بالدف والعود » .
[سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٢٧]
- (١٨) « وصار العود والرباب والدف والناي والخمر ولائمهم » .
[سفر أشعياء ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢]
وكان من عادة قدماء المصريين كذلك استخدام الدفوف عند اقامة الولائم وهو أمر يلومهم عليه كليمانس السكندرى ، التريبية ، الكتاب الثانى ، الفصل الرابع . (كيف ينبغى الترفيه عن النفس فى الولائم ص ١٤٣ ج) أما بالنسبة لآلات الناي والقيثارة ، والغناء والرقص والتصفيق لدى المصريين ، فانهم تعودوا على تمضية أوقات فراغهم بحماس عن طريق مثل هذه الآلات ، وكانوا يخرجون عن الحد وعن القواعد المرعية حتى « أنهم كانوا يدقون الصنج والطبول ويقرعون الآلات فى صخب » .
- (١٩) « سأبنيك بعد فتبتين يا عذراء اسرائيل ، تتزينين بعد بدفوفك وتخرجين فى رقص اللاعبين » .
[سفر أرميا ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٤]
- (٢٠) « يسرحون مثل الغنم رضعهم وأطفالهم ترقص يحملون الدف

والعود ويطربون بصوت المزمار ،
[التوراة ، سفر أيوب ، الاصحاح الحادى والعشرون ، اسطران
١١ ، ١٢]

(٢١) « بطل فرح الدفوف انقطع ضجيج المبتهلين بطل فرح العود »
[التوراة ، سفر اشعيا ، الاصحاح الرابع والعشرون ، سطر ٨]

(٢٢) « والآن أحمل حيث أفعال المخبولات توابع باكخوس ، اللاتى
تدق كل منهن طبولا تحت سفح جبل ايدا »

[أوفيدىوس ، البطلات ، الكتاب الرابع ، البيت ٤٧]
« اما اذا دعاهن أحد الى أعياد باكخوس أو أعياد بان او كولياس ، او
أعياد الخصوبة ، فمن الصعب التحدث معهن اذ تدوى الطبول هناك »
[أريستوفان ، ليسستراتى ، البيت الأول وما يليه]
« وعلى ذلك فان النساء فى ترفهن يقرعن الطبول مرارا لباكخوس »
[أريستوفان ، ليسستراتى ، بيت ٣٨٧ ، ٣٨٨]

(٢٣) « أى ريا المسنحة للتفديس ، يا ابنة الأسلاف الأول ، يا من
تقرعن الطبول ذات التيجان المصنوعة من جلد النور ، والتي تدفع بصوتها
النشوة والجنون »

[أورفيوس ، البيت الأول وما يليه]

(٢٤) « أتيت الى معبدك المقدس ، أيتها الموقرة ، مبتهجا بالدفوف
السماوية التى ترقص (على نغماتها) كل الكائنات ، أيتها الربة الفريجية
يا زوجة ساتورنوس ، أيتها المبجلة ، يا مغذية الحياة ، يا محبة للنجوم ،
أتيتك سعيدا مبتهجا لأظهر لك ورعى وتقواى »

[أورفيوس ، البيت ١١ وما يليه]

« حيث تدعوكن الدفوف والمزامير البيريكوثنية المصنوعة من خشب
البقس »

[فرجيلوس ، الانيادة ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٩]

(٢٥) « ولا الباحيات حاملات التورسيس ، ولا ضجيج الطبول »

[يوربيديس ، الكيكلوبس ، البيتان ٦٤ ، ٦٥]

« ولا ضجيج الصنج البرنزى ولا قرع الطبول »

[يوربيديس ، الكيكلوبس ، بيت ٢٠٤]

(٢٦) ألغيت عادة استخدام دف الباسك فى الطقوس الجنائزية عند
المصريين على يد على باشا بالقاهرة فى عام ١٦٢٦ فى شهر مايو ، ومنذ هذا
التاريخ لم يستخدمه أحد قط فى هذه المناسبات . أنظر أفكار ومقتبسات
من مخطوطات المكتبة الأمرية ، المجلد الأول ، ص ٢٠٣ .

Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale,
Tom. I, P. 203.

الفصل الثالث

حول أنواع الطبول* المختلفة المستخدمة في مصر ،
وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذى
تستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

يكاد ينتسب هذا النوع من الآلات الموسيقية الى تلك الآلات التى
لا يصدر عنها سوى الصخب المحض ، دون أن يعنى ذلك أنه يتعذر علينا
تمييز نغماتها ، كذلك ، فإن المصريين لا يشيرون قط لكل واحدة من طبولهم
باسم خاص وإنما يطلقون عليها ، جميعا ، ذلك الاسم النوعى (طبل)
ثم يلحقون به صفة خاصة ، من شأنها أن تميزها عن غيرها من الطبول أو من
الآلات الصاخبة .

أما عندنا ، نحن الذين لا نملك سوى نوع واحد من الطبول ، فإننا
لا نستشعر مثل هذه الحيرة ، فاسم واحد يكفيننا ويفى بالغرض ، ولن يكون
هذا الاسم سوى كلمة صوتية ، تميز بشكل مقبول نغمة هذه الآلة أو بالأحرى
أسلوب الدق عليها .

ويمكننا أن نحصى فى مصر أصنافا سبعة من الطبول ، تختلف ستة

* يستخدم المؤلف هنا كلمة Timbales وتعنى الدف أو الطبل أو الكوس ، ثم يستخدم كلمة Tambour التى درجنا على ترجمتها من قبل بالدفوف بمعنى الطبول التى تفترب نغمتها من آلات الصخب المحض ، ولكى لا نسبب حيرة للقارىء فقد اكتفينا باستخدام كلمة واحدة هى الطبل فى المفرد والجمع عند الاشارة الى هذين النوعين من الآلات الموسيقية ، متصرفين بالحذف والاضافة أحيانا بما يؤدى الى وضوح المعنى المقصود من قبل المؤلف - المترجم .

منها فيما بينها . بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الشكل أو المادة التى صنعت منها ، أما الصنف السابع فيختلف عن السنة الأخر فى طريقة الضرب عليه ، وهناك من بين هذه الصنوف السبعة من الطبول ، خمسة تستخدم فى المناسبات والاحتفالات الرسمية ، عندما نذهب كل سلطات المدينة مجتمعة نحو المكان الذى تدعوها اليه الدوافع التى أدت لتجمعها (أى لقيام هذا الاحتفال) (١) ، ويتمثل ذلك عادة فى الأعياد أو مناسبات المباحح العامة ، وفى هذه الأحوال ، تأتى السلطات الدينية على ظهور بغالها (٢) أما السلطات المدنية أو العسكرية فتمنطى صهوات جيادها ، وصحب هؤلاء وأولئك تلك الآلات الموسيقية عالية الضجيج ، بالعه الصخب ، كبيرة الجلد والطنين ، ولن تكون هذه الآلات سوى الزمر والأبواق والصنوج والطبول والدفوف .

أما الطبول التى تستخدم فى المناسبات الرسمية الكبرى ، فهى : **النقارية ، والنقرزان ، والطبل الشامى ، أى الطبول السورية ، وطبلة الجاويج ،** أى الشاوبش (٣) ، **والطبل المجرى ،** أى طبل الغرب ، وهذه كلها تصنع من النحاس ، ويكسوها الجلد ، كما هو حال طبولنا ، وإن تكن هذه أكثر تجويفا بالنسبة لأحجامها ، عما هى عليه طبولنا .

ويشتمل **طبل النقارية** على طبليتين كبيرتين من النحاس ، من حجمين مختلفين ، وإن ظلا يحفظان بنفس النسب التى تحكم أطوالهما كليهما ، فيما بينها ، ونحمل هاتان الطبليتان على ظهر جمل أو بغله ، يستخدم فى الوقت نفسه مطية لمن يضرب عليهما ، وتقع أكبر الطبليتين (٤) الى يمينه ، أما الطبلة الأقل حجما فتوجد عن شماله ، وقد يبلغ قطر كبراهما ٦٥٠ مم من ناحية الوجه A الذى يشكله الجلد الذى يكسو فتحة الاناء النحاسى ويصل عمقه من مركز هذا الجلد C حتى قمة الجزء المحدب B ، فيما بدا لنا الى نحو ٥٣٢ مم ، ولا بد أن قطر كبراهما يبلغ نحو ٤٣٣ مم ، من ناحية

سطح الجانب A ، أما عمقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحذب B فيصل الى ٣٢٨ مم ، ويدق على هاتين الطبلتين ، بالتبادل ، بواسطة عصوين X و Y أو بواسطة بيزرين* من الخشب ، وتسمى هاتان العصوان كما تسمى العصى التى تدق بها الطبول عامة باسم **القضابة** (٥) ، وتتفاوت الضربات التى تدق الطبلية الصغرى فى سرعتها فى الوقت الذى يضرب على الكبرى بضربات تتفاوت بطئا ، طبقا للايقاع الذى ينشده الطبال ، وهو الأسلوب الذى يتبع دوما بخصوص كل صنوف الطبول المزدوجة .

أما **النقرزان** فيتكون من طبلتين من حجم وسيط احدهما أكبر من الأخرى حجما وان ظلا يحتفظان على الدوام بالنسب نفسها فيما بين أبعادها ، كليهما ، ويرجع أن يكون الاسم نقرزان مكونا من **نقر** ويعنى الضججة أو الصوت أو يعنى فى اللغة القنية المستخدمة فى ألفاظ الموسيقى العربية الزمن الايقاعى الذى تحدده رنة الآلة التى تنقر عليها، ثم من الكلمة **زن** التى تعبر ، فى التركية والفارسية عن الحدث من الفعل ضرب ، وبالتالي فقد يكون معنى هذه الكلمة **نقر - زن** : **ما يصنع النقر** أى ما يحدد المازورة أو الوزن الايقاعى ، وتستخدم كلمة **زن** (أو **زان**) هنا ، فى المعنى نفسه الذى تستخدم فيه كلمة **زذن** ، وهى التى تعنى فى الفارسية **عزف أو ضرب على آلة موسيقية** ، سواء كانت هذه الآلة آلة نفخ أو آلة ايقاع أو آلات وترية، فيقال فى الفارسية **نای زذن** أى عزف على الناي ، ويقال **دف زذن** أى نقر على دف الباسك (الدف ذى الجلاجل الذى سبق أن تحدثنا عنه) وكذلك **طبل زذن** أى ضرب على صندوق الطبل ، كذلك يطلق فى الفارسية اسم **طبل زذن** على من يقوم بالدق على الطبل ، وهكذا يكون هناك محل كبير للاعتقاد بان كلمة **نقر - زن** قد

* البيزر ، مطرقة ذات راسين .

تشكلت على النحو الذى استخلصناه ، وأن يكون لها كذلك المدلول نفسه الذى أعطيناها اياه ، ويركب من يقوم بالضرب على النقرزان فوق حمار بحيث تكون على كل جانب من جانبيه احدى الطبلتين ، وتأتى الكبرى الى يمينه ويمكن أن يبلغ طول قطرها من ناحية السطح A ٣٣٢ مم وأن يبلغ امتداد العمق أو التجويف بدءا من نقطة المركز C من السطح A حتى قمة الجزء المحدب B ٣٢٥ مم ، وتأتى الطبلة الصغرى الى يساره ، ويكاد يبلغ قطر سطحها A ٢٧٠ مم ، أما عمقها أو طول امتداد تجويفها بدءا من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحدب B فيصل الى ٢١٧ مم ، وأما طريقة الضرب على هذه الآلات فهي نفس طريقة الضرب على النقارية وليس هناك من فرق سوى أن العصوين هنا أصغر حجما .

والطبلة الشامي أو طبل السورين ، عبارة عن طبلة يتساوى عمقها (أى امتداد تجويفها فيما بين مركزى سطحها) مع عرضها (٦) (أى طول قطر وجهها) ، ويبلغ طول قطر وجهها المسطح ٤٨٧ مم ، ولا يزيد عمقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة تحدب السطح B عن ١٠٨ مم ، ويمسك من يقوم بالضرب على الطبلة ، بهذه الآلة معلقة بشكل رأسى فوق بطنه عن طريق قيطان أو سير يدور حول رقبتة ، ويرتبط كل واحد من طرفيه الى حلقة ملحومة بحافة الآلة ، ويضرب على هذه الطبلة كذلك بواسطة عصوين صغيرتين .

أما **طبلة الجاويج** فطبلة صغيرة ، يستخدمها الجاويج أو الجاويش أو الشاويش عندما يشارك في موكب سلطات المدينة ، حين تتجمع هذه فى المناسبات والاحتفالات الكبرى ، ويمتطى هذا الشاويش صهوة حصان ، ويمسك بيده اليسرى هذه الطبلة ، عن طريق قبضة توجد عند قمة B سطحها المحدب، ويضرب عليها باليد اليمنى بعصا صغيرة ، ولا يزيد قطر وجه

طبلة الجاويج (المسطح) عن ٢١٧ مم ، ويصل امتداد عمقها بدءا من المركز C حتى قمة B الوجه المحدب الى ١٦٢ مم .

واما الطبل المجرى أو دف الغرب ، فطبلة صغيرة لا يزيد قطرها عن ١٦٢ مم ويمتد عنقها نحو ١٣٥ مم ، ولهذه الآلة كذلك عنق أو قبضة لآمساك بها ، ولا يتم الضرب عليها بواسطة عصا شأن الطبول السابقة ، وإنما بواسطة طرف سير ، أى قطعة صغيرة من الجلد .

ومن جهة أخرى فهناك - كذلك - طبلتان أخريان لم تقبلا قط ضمن آلات الموسيقى المستخدمة فى المناسبات المدنية أو العسكرية وهما : **طبلة المسحر وطبلة المشيخ** ، ويطلق على الأولى (٧) اسم الباز ، وهى طبلة صغيرة لا تختلف كثيرا عن سابقتها ، الا فى أن الضرب عليها يتم بواسطة عصا صغيرة من الخشب ، وفى أن جسمها لا يصنع دوما من النحاس (٨) ، ويسعى كثير من الطرق الصوفية (طوائف الفقرا) الى تنظيم حركات رقصاتهم أو أذكارهم على صوت هذه الآلة موزونا وموقعا ، على نحو ما تفعل - على سبيل المثال - طرق الملاوية (٩) ، والشناوية (١٠) ، والعلوانية (١١) ، والبرهامية (١٢) ، والسعدية (١٣) ، والخلوتية (١٤) . . . الخ .

أما **طبلة المشيخ** فهى طبلة صغيرة يقل قطرها عن نظيره فى طبلة الباز : وتصنع فى غالبية الأحيان من الخشب وليس من النحاس وهى الطبلة التى يستخدمها بعض الشحاذين فى مصر ، ولا سيما فى القاهرة ، فمن الضرورى للغاية لبؤساء هذا البلد أن يلجئوا الى وسائل تعلن عنهم عندما يمرون بالشوارع كأن ينفوا ، أو يعزفوا على الناي ، أو يضربوا على طبول صغيرة ، فقد لا يستطيع هؤلاء (اذا ما لزموا الصمت) أن يحظوا برؤية الغير لهم ، فيجذبوا ، بالتالى ، اهتمام وعطف الخيرين الذين لديهم نية تقديم

العون لهم ، ما دامت كل البيوت توصل أبوابها عادة وكل النساء قابعات ،
بعيدا فى أغوار الحرير (١٥) .

الهوامش :

- (١) أنظر حواشى المبحث السابق .
- (٢) وكانت هذه قديما فى أوروبا ، كما هو حالها اليوم فى مصر .
الدابة التى يقتصر ركوبها على رجال الشريعة والدين ، وقد توقفت هذه العادة
عندنا منذ وقت طويل ، وأصبح ركوبها مقصورا على البابا وحده .
- (٣) سمعناها تلفظ فى القاهرة شاويش ، وقد لفظها السيد (شفتجى)
وهو قس قبطى من مواليد القاهرة شاويش كذلك وكتبها لنا بالعربية
شويش ، وأن نكن هنا نتبع الشكل الاملائى الذى تبناه دوم روفائيل وهو
قس يونانى من مواليد القاهرة . والمترجم من والى العربية ، فهو الذى كتب
لنا الشكل الاملائى الذى قدمه هنا ، (Chaouych) ونظن نحن أن هذا القس
الرومى العالم على صواب لا يبين لنا حين يكتبها على هذا النحو ، وفى الوقت
نفسه ، ونحن نكرر ، فاننا لم نسمع هذه الكلمة تلفظ قط فى القاهرة ،
على نحو مختلف عن : شاويش .
- (٤) لم نحضر سوى هذه الآلة وكذلك آلتين أخريين من حجم مختلف ،
لأن الآلات الأخرى تنتمى الى هذين الصنفين ، طالما ظلت النسب بين أطوال
هذه الآلات ، لا تختلف عنها فى هذين الصنفين .
- (٥) ويسمونها فى التركية جوماق (أو شوماق) .
- (٦) أنظر اللوحة CC ، الشكلين ٢٩ ، ٣٠ .
- (٧) بينا فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ،
من يكون المسحر ، وكذلك الغرض الذى يستخدم فيه آله الموسيقية ،
وأسلوبه فى ذلك .
- (٨) اذ تصنع هذه فى بعض الأحيان من الفخار أو من الخشب .
- (٩) تسمى هذه الطريقة باسم مؤسسها جلال الدين الملاوى ، من ملاو
فى بلاد المغاربة ، أى بلاد البربر ، وللملاوية بيازقهم الحضراء ، ويتخذون
شال عمائمهم من اللون نفسه .
- (١٠) المقر الرئيسى لهذه الطريقة هو مدينة طنطا ، وهى إحدى مدن
الوجه البحرى أو منطقة البحر [كذا] ومؤسس هذه الطريقة هو السيد
(أحمد) البدوى ، ويتميز هؤلاء بنيرق مصنوع من الحرير الأحمر ، وهو

أمر يخالف المبادئ الدينية عند المسلمين التي تحرم (على الرجال) استخدام الحرير والفضة والذهب والألماس وكل ما ينتسب لأموال الفخفة والرفاهية ، وإن يكن المحمديون شأن الفرق في كثير من الديانات الأخرى ، لا يلتزمون حرفياً بالمبادئ التي تبدو لهم بالغة الصرامة ، وهكذا يسير الشناوية عارى الرؤوس ، أما إذا غطوها فانهم يحرصون على أن يكون شال عمامتهم دوماً من لون يرق طريقتهم نفسه ، أى من اللون الأحمر .

(١١) العلوانية هم أولئك الذين يحملون فى مناسبات بعينها ، مثل سفر المحمل ، أحجاراً ضخماً تتدلى من رقابهم يدقون بها صدورهم ، أو يسرون مسلحين بمدى مدببة أو بالخنجر ، يضربون بها على رؤوسهم ووجوههم وعيونهم وصدورهم التي يكشفون عنها ، بل يتركونها فى صدورهم مدلاة لبعض الوقت ، فى أغلبية الأحيان ، مطلقين صرخات تبعث على الرعب ثم يسحبونها بعد ذلك .

(١٢) مؤسس هذه الطريقة هو سيدى ابراهيم الدسوقى ، وتتخذ هذه الطريقة بirqها وعمامتها من اللون الأخضر .

(١٣) السعدية هم أولئك الذين يأكلون الثعابين نيئة ، وتنتمد هذه الطريقة اسمها وأصلها من سعد الدين الشيباوى من بلاد العراق ، أما بيارقهم وشيلان عمائمهم فخضراء اللون .

(١٤) تأسست هذه الطريقة على يد أبى اليزيد البرهامى ، وتكون بيارقهم وكذا شيلان عمائمهم من اللون الأبيض .

(١٥) لا يكون مفتوحاً أثناء النهار فى مصر ، سوى المحال فى الأسواق . أو محال التجار بصفة عامة . ومن أية طائفة ، وكذلك المقاهى ، وهذه الأماكن وهى ليست محال للسكنى ، لا تمتلئ الا أثناء النهار .

الفصل الرابع

آلات الصخب والضجيج

فيما يبدو ، فان الجلبة والصخب والضجيج والضوضاء والتنافر الصوتى وكل تلك « النغمات » التى لا تحملها الا بصعوبة بالغة ، لا تصنع قط بقصد أن تمتزج بحركات منتظمة وموقعة ، يؤديها عدد كبير من الأشخاص تجمعهم البهجة حيث تتجلى صورة طيبة للوثام وحسن التفاهم والعواطف الحنون ، وكل ما يؤلف سعادة المجتمع وانتظامه ، ولهذا فان الآلات التى لا تصنع سوى الصخب المحض ، والعاطلة عن أى طرب ، قد نحيت بصفة عامة عن مصاحبة الرقص ، عند الغالبية الساحقة من الشعوب ، لا سيما تلك الشعوب المتحضرة ، وبين الأفراد بالغى التهذيب والذين يتطلب مزاجهم المرفه أكبر قدر من الرقة عند اختيارهم لمباهجهم ومسراتهم ، ولذلك فان الطبول باعتبارها أكثر الآلات « الموسيقية » استعدادا لنشر الكدر والاضطراب فى أحاسيس « سامعيها » ، وفى توليد مشاعر القلق والضجر أو فى استنفار الغضب أو إثارة مشاعر الانتقام والحنق أو نشر الرعب والفزع طبقا لما ان كانوا يضربون عليها ضربات أكثر وهنا وتراجيا أو أشد قوة أو أعظم عنفا ، وتبعاً لما ان كان ايقاعها أكثر أو أقل تساويا ، أكثر أو أقل سرعة أو بطئا ، فقد استخدمت هذه الطبول على الدوام بنجاح أكبر فى الجيوش ، ووسط المعسكرات ، وفى أوقات التلاحم ، عما يحدث عادة فى الأحوال الأخرى .

ومع ذلك فنحن نشك فى أن يكون لهذه الطبول المستخدمة فى المجال العسكرى من قوة التأثير ما يعادل ما لتلك الصيحات المفزعة التى كان

يطلقها فى وقت معا ، عند الشعوب القديمة ألوف الجنود ، وقد حفزت رغبتهم للقتال رؤيتهم العدو ، وفى لحظة اندفاعهم الجموح ، حاملين عليه ، تحرقهم رغبة متأججة فى التلاحم والقتال ، وهكذا فان الاسبرطيين الذين كان الأمر بالنسبة لهم يقتضى ، عكس ذلك ، تقديم جرعة من الاعتدال تخفف من بسالتهم لا أن تستحثها لم يكونوا ليلجأوا الى احداث صخب لالهاب شجاعة مقاتليهم ، وانما كانوا يستخدمون الناي ، باعتباره أكثر الآلات الموسيقية تطريبا وباعتبار أن نغداته الرقيقة ، بفعل حنوها ، وبأثر من صنوف الغناء الوقور التى تصاحبها ، وبفعل ما ته من ايقاع هامس ، ينتظم نغماته العذبة كان أكثر الآلات الموسيقية قدرة على تهدئة مشاعر الاحترام التى تغل وتدمدم وتضطرم فى عروقهم وتستحث كل جندي من مقاتليهم دون أن تستنفر غضبه أو تهيج مشاعره ، ولا يقدم لنا التاريخ الحديث أى منال عن استخدام طبول بمثل هذا الحجم الكبير الذى لطبولنا العسكرية ، ولسبب أقوى عن استخدام طبول هائلة الحجم للدرجة التى تبلغها طبولنا الضخام . وتحمل الطبول طابعا همجيا لا يمكن أن يحوها أن يضبط ايقاعها بأكبر قدر من المهارة ، وهذا النوع من الآلات التى جهلها الأقدمون وتستخدمها اليوم جيوش الغالبية العظمى من شعوب العالمين القديم والحديث ، لم يظهر ، فيما يبدو لنا ، فى مناطقنا قبل أولى الغزوات التى قام بها تنار التركستان سواء فى آسيا أو فى أفريقيا أو أوربا ، بل اننا نؤشك أن نكون على يقين بأنها قد نقلت عن طريق أبناء هذا الشعب الى البلدان التى غزوها ، وأن استخدامها لم يبدأ فى الانتشار الا منذ هذا الوقت ، وانه قد ظل ينتقل من بلد الى بلد مجاور حتى وصل الى بقية البلدان الأخرى ، وفى النهاية فاننا على اقتناع تام بأن هذه الطبول تشترك فى أصل واحد من الأصناف المختلفة من الـ كـو Kou أى الطبول

المستخدمة حاليا فى الصين ، والتي تشبه كثيرا تلك الطبول الضخام ،
التي يطلقون عليها فى مصر ، كما نطلق عليها نحن فى أوربا اسم **الطبل
التركى** ، وبمقدورنا أن ندلل على ذلك لولا أننا نخشى أن نسهب فى الأمر
لأكثر مما ينبغى .

ويطلق على أكبر الطبول حجما من بين الطبول التي يستخدمها
المصريون المحدثون اسم **الطبل التركى** ، ويشبه صندوق هذا الطبل صناديق
أضخم طبولنا الحربية والتي نطلق عليها بدورنا الاسم نفسه ، أى الطبل
التركى ، ومن جهة أخرى فان الضرب عليه يتم ، فى جانب ، بواسطة عصا
تنتهى رأسها بمصد يكسوه الجلد ، ويضرب عليه فى الجانب الآخر بواسطة
حزمة سيور من جلد ثور يسمونها **دربكة** .

ويحمل هذا الطبل الكبير ، وكذلك من يقوم بالضرب عليه ، فوق
ظهر حمار .

أما النوع الآخر من طبول (الضجيج) فيسمى **الطبل البلدى** أى
طبل البلاد (أو الطبل الوطنى) ، وخجم هذا الطبل أكبر من الحجم المعتاد
لطبولنا العسكرية وان يكن أصغر حجما من الطبل التركى وفى الوقت
نفسه ، فهو يعلق كما هو حال الطبول الحربية عندنا ، أمام من يقوم بالضرب
عليه ، أى أن اسطوانته تتخذ وضعاً أفقياً ، وتضرب بالطريقة نفسها ،
ويشارك هذا الصنف من الطبول فى ضروب الموسيقى المدنية والعسكرية .

وهناك صنف آخر من الطبول يسمونها **ضرابكة** (أو دربكة) وقد

رسمت هذه وحفرت فى هذا المؤلف بسبب غرابتها الفريدة اللوحة CC
الشكل ٣١ . ويوجد فى صنفها درابكات بنيتها من الخشب وأخرى بنيتها
من الفخار ، وتنتسب الآلة التي عملنا على حفرها ورسمها الى النوع

الأخير ، واذ أترناها على تلك التي صنعت من الحشب ، فقد بدت لنا ذات نغم أشد وضوحا وأكثر نقلا .

وتشبه هذه الآلة قمعا طويلا وواسعا ، وسنطلق على الجزء الواسع والآخذ في الاتساع من هذا القمع باسم الاناء V ، أما الجزء الاسطوانى (المستطيل) فسنسماه بالذيل Q ، ويصنع هذان الجزءان من قطعة واحدة ، ويتخذ الاناء V من الخارج شكل مخروط مجدوع ومقلوب . نميل حواف قاعدته X نحو الاستدارة ، ويصل طول هذا المخروط الى ١٠٨ مم ، ويبلغ امتداد أطول أقطاره ، بسبب استدارة زواياه ٢١٧ مم ، فى حين يصل طول قطر هذا الجزء نفسه ، فوق قاعدة الآلة مباشرة الى ١٤ مم فقط ، ويصنع مشددة التناغم لهذه الآلة T من جلد بياض مشدود ، ويلصق فوق حواف الاناء V ، ويبلغ قطر سطحه ١٩٢ مم ، أما الذيل Q فاسطوانة جوفاء يصل طولها الى ١٩٤ مم ، ويبلغ قطر أنبوب هذه الاسطوانة ١٤ مم ، وفى النهاية فان الطول الاجمالى لهذه الطبلة يصل الى نحو ٣٠٢ مم .

وفلما نرى الدريكة الا بين أيدي المهرجين والمشعوذين والممثلين الهزليين الجائلين ، وأولئك الذين يصاحبون الراقصات العموميات المسميات **بالغوازى** ، وفى بعض الأحيان تتخذ منها بعض الاماء وسيلة للترفيه يتسلين بالضرب عليها .

وحين يراد استخدام هذه الآلة ، يمسك بها تحت الساعد الأيسر ، بحيث يحمل مرفق هذا الساعد فوق الذيل Q ، وتشد عليها اليد اليمنى عند أعلى الاناء T ، وتستطيع أصابع (هذه اليد) أن تنقر فوق حواف المشددة C ، ويضرب عليها بالتوالى ، باليد اليمنى فوق مركز المشددة C وبأصابع اليد اليسرى بالقرب من الحواف .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الايقاعات المتباينة النى يحددها على
الدربةة من يفوم بالنقر عليها • وسجلنا ذلك فى شكل نوتات موسيقية ،
ضمنهاها دراسنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، الباب الأول -
الفصل الثانى - المبحث الخامس ، ولهذا فانا نحيل اليها حتى لا تكرر
ما سبق أن بيناه •

الباب الرابع

عمول الله الموحى بيقينه التي تستند قرأ اللهم اللهم بيمينه

التي يتجمع عدد كبير من أبنائها في مصر

فصل جديد

حول الله والوحي بيقينه الذي سترها

الشعوب المختلفة في افريقيا

المبحث الأول

حول آلات البرابرة والنوبيين

حتى نظل منسقين مع النظام الذى ابعناه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، فاننا ادخرنا لهذا الموضوع ما لدينا لنقله عن الآلات الموسيقية لدى النوبيين والأقوام الذين يجاورون الجندل الأول للنيل ، وحيث أننا لم نر من كل هذه الآلات الموسيقية سوى تلك القينارة التى تناولناها من قبل تحت اسم **كيسار** ، فان ما سوف نورده عن بقية الآلات الموسيقية المستخدمة هناك قد حصلنا عليه (شفاهيا) من أبناء هذه البلاد ، والذين تعرفنا اليهم فى القاهرة أو فى صعيد مصر ، وسيقتصر ما نذكره عنها على تحديد اسم ونوع كل واحدة منها .

هناك اختلاف طفيف بين اسم الآلات الموسيقية من النوع نفسه ، فى تلك البلدان التى تمتد من جندل (شلال) النيل الأول حتى مدينة **دنقلة العجوز** أى دنقلة القديمة (١) ، وفى هذه البلاد يستخدم الناس صنفا من الآلات الوترية ، شبيها بالرباب ، ويطلقون عليه اسم **سيجى** ، كما يستخدمون مزمارا يسمونه **سيجه** ، ونايا يحمل اسم **جانجة** ، وبوقا يشيرون اليه باسم **جانجا - تاوه** ، كما يطلقون اسم **سكاتى** على الآلة الموسيقية التى نسميها نحن **دف الباسك** (أى الدف ذا الجلاجل) ، أما الطبلبة الكبيرة التى يسمونها فى العربية **النقارية** فيعرفها البرابرة ، وكل سكان بلدان ابريم باسم **نوجارية** ، وبعيدا عن ذلك ، فى بلاد النوبة يسمى الناس هذه الآلة باسم **نوجاره** ، **دورجه** أو **نحاس قتاها** . كذلك يوجد فى

بلاد دنفلة نوع آخر من الطبول ، خشنة أو بدائية الشكل ، هي عبارة عن اناء كبير ، واسع وأجوف ، مصنوع من الفخار ، يشبه جفنة هائلة الحجم ، ويكسوه جلد عنزة ، ويطلقون عليها هناك اسم **طبق** . أما الصندوق الضخم ، أو الطبل التركي فيسمى في دنقلة **سلطانة دورجى** ويعنى هذا الاسم نفس ما تعنيه عبارة الطبل أو الدف التركي ، ذلك أن كلمة دورجى تقابل هنا (أو هي تحريف) لكلمة تركى ، أما كلمة سلطانه ، التى يعنى السلطان ، فى هذه البلاد ، فتستخدم هنا ، كما هو الحال فى مصر استخدامات عدة ، منها استخدامها كصفة للإشارة الى ماهو موجود من عظمة وجمال وأفضلية للشيء فى نوعه (أى بين الأشياء الأخرى التى يضمها نوعه) ، وأما الطبل أو الصندوق العادى فيطلقون عليه اسم **كنا توكه** ، وهذا هو كل ما أمكننا أن نعرفه حول الآلات الموسيقية فى هذه البلاد .

الهوامش :

(١) يشير سكان هذا البلد الى أمدينتهم على هذا النحو . وقد عرفنا منهم ، كذلك ، أن ملك هذه المنطقة كان يقيم فى هذه المدينة ، أما الملك الذى كان هناك قبل أن تقطن القاهرة بأحدى عشرة سنة فكان اسمه **ساميله مزلتكى** .

المبحث الثاني

حول آلات الطرب ، وآلات الصخب ، والجرسيات التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم

سعيًا منا وراء الحصول على قدر كافٍ من المعلومات أو الأفكار ، حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم ، على غرار تلك التي حصلنا عليها حول الفس الموسيقي عند هؤلاء الأقوام أنفسهم ، فإننا لم ندع فرصة قد سنحت لنا خلال الفترة التي وثقنا صلتنا فيها بالبطربرك والقسس الأحباش ، تفلت دون أن نهتبلها ، كما أن ما عرفناه عن طريقهم قد بدا لنا أحق وأجدر بالثقة حتى أننا وجدناه ، في كثير من النقاط ، يطابق ما أورده لابورد حول موسيقى الأحباش ، في مؤلفه عن الموسيقى ، المجلد الأول ، صفحات ٢٦٤ ، ٢٦٥ حيث يقول هذا المؤلف :

« لا يعرف الأحباش سوى ست آلات موسيقية هي : الناي ، والبوق أو النفر ، وصنغان من الطبول* ، والحلجل ، والقيارة » .

صحيح أننا نستطيع أن نصنف على هذا النحو كل آلاتهم الموسيقية ، ومع ذلك فإن هناك من بين هذه الآلات ، في كل نوع بل ضمن كل صنف

* الترجمة بتصرف يقتضيه النقل إلى العربية ، والصنف الأول هو ما يسمونه بالفرنسية Timbale أما الثاني فطبلة طويلة العنق يدق عليها بعضًا واحدة - المترجم .

من النوع نفسه ، ما يستحق أن يتميز عن غيره من الآلات ، وفى واقع الأمر ، فإنها تعرف ، هذه وتلك ، تحت أسماء خاصة أو أسماء فردية ، لن يكون مضيعة للوقت أن نوردتها .

نستطيع أن نحصى من بين الآلات الونريه ثلاثا أساسيات هى :
المسانقو ، و البجنا ، و الانزيرا ، وأن نحصى من بين آلات النفخ خمس آلات هى : الامبلتا ، و الزاجوف ، و الملكت ، و الغنتا ، و القند . أما آلات الايعاع فيبلغ عددها الثمانى . أربع من بينها نعد من آلات الصخب المحض وهى : النجارت ، و الكبرو ، و القندا ، و الاتامو ، وأربع أخريات من نوع الجرسيات يسمونها دزيناتسل ، و الدكا ، و القاكل(١) ، و البولة ، مما يفز بعدد الآلات الموسيقية ، كما نرى ، الى ست عشرة آلة متنوعة .

أما المسانقو فآلة وترية تعزف بالقوس ، وهناك آلات مسانقو شبيهة برباب المصريين ، وآلات أخرى صنعت فى شكل كمنجة ، وهناك من بينها كذلك ما له أشكال متباينة لم يوضحوها لنا بشكل كاف ، ومع ذلك فكل آلات المسانقو ، مهما يكن شكلها ، فهى لا تحمل سوى وتر واحد . ويبدو أن الاسم مسانقو ، فى الأثيوبية ، هو الاسم النوعى للآلات الوترية(٢) ، سواء تلك التى تعزف بالقوس أو تلك التى تنقر بالريشة أو بالأصابع ، ولهذا السبب ، بلا ريب ، فإن هناك من يقابلون كلمة مسانقو الأثيوبية بكلمة أوجانون Organun فى الفولجات* ، تلك التى تشير الى كل نوع من الآلات الموسيقية .

ونحدهس نحن أن اسم هذه الآلة الموسيقية هو ذلك الاسم الذى يورده لابورد محرفا على هذا النحو : مسنكو ، وان يكن الوصف الذى يقدمه عن

* الـ Vulgate هى الترجمة اللاتينية لكتاب المقدس - المترجم .

الآلة التي تحمل عنده هذا الاسم يختلف كل الاختلاف عن الوصف الذي قدمه لنا القسس الأحباش عن آلة المسانقو المستخدمة عندهم ، فيقول لابورد : « تسمى القيثارة في الأمهرية **بج** وفي الأثيوبية **مسنكو** ، وقد جاءت الكلمة الأخيرة من **سنكو** ويعنى : **نقر الأوتار بواسطة الأصابع** . وقد أكد لنا القسس الأحباش أن آلة المسانقو لها عنق وأنها تعزف بواسطة القوس وأنه يوجد منها ما هو شبيه بالكمنجة وبنوع من الرباب ، وهكذا فإن القيثارة تختلف بشكل أساسى عن هذه الآلات فى أنها غير مزودة بعنق وليست بها ملامس لتحديد تألفها ، وفى أنها تنقر بالأصابع أو توقع بالريشة ، بدلا من أن يعزف عليها بالقوس . ومن جهة أخرى ، فلو أن كلمة **بج** كانت اسما لآلة موسيقية فى اللهجة الأمهرية (٣) ، لكان مما يبعث على الدهشة البالغة أن ينسى القسس الأحباش الذين رجعنا اليهم ، والذين يتحدثون هذه اللهجة ويكتبونها ، أن يسيروا الى هذا الاسم من قريب أو من بعيد ، وهم الذين أبدوا حماسة بالغة لأن يقدموا لنا . حول الموسيقى الأثيوبية والآلات الموسيقية فى بلادهم ، معلومات ضافية ومفصلة للغاية على نحو ما طلبنا اليهم أن يفعلوا (٤) ، أما عن كلمة **مسنكو** فاننا ننظر اليها باعتبارها تحريفا لكلمة **مسانقو** (٥) تلك التى جاءت ، ليس من كلمه سنكو ، وهى كلمة ليست بالأثيوبية ولا بالأمهرية ، وانما من كلمه **سنقوا** ، التى تعنى حسب التوراة الأثيوبية ، وطبقا لما يذكره كاستيل ، أو بالأحرى طبقا لما يورده لودولف : **عزف (هو) على الكيثارة** ، وان يكن للكلمة نفسها ، تبعا لما يذكره القسس الأحباش معنى أوسع بكثير ، اذ تعنى لديهم : **عزف (هو) على آلة وترية ما ولا سيما الكمان الأوسط** .

أما **البجنا** فقيثارة (٦) ذات أوتار عشرة متزاوجة (أى كل زوجين معا) يرن الواحد منهما (من كل زوج) ثمانية الوتر الآخر ، وبالتالي فان هذه الآلة تعد نوعا من المجاديس ، لا تردد سوى خمس نغمات متباينة بمعنى

الكلمة ، مثل الكيصار ، وهي تنفر- بشأن الآلة الأخيرة- بواسطة الريشة .
وعلى هذا يكون لابورد قد أخطأ حين يقرر أن الريشة (البلكتروم) لم
تستخدم قط في الحبشة ، فمن طريق الوصف الذى قدمه لنا القسس
الأحباش عن البجنا ، ومن الرسم الذى خطوه لنا برishtهم تأكدنا أن هذه
القيثارة وثيقة الصلة بالقيثارة التى توجد فى قاعة الكاردينال البانى
Albani . والتى وردت بالدراسة التى قدمها لابورد عن الموسيقى .
المجلد الأول ، ص ٤٢٣ برقم (٧) ، وفى واقع الأمر فاننا حين أطلعنا
القسس الأحباش عليها فانهم قد عبروا على الفور عن وجود هذا التشابه
الذى حدسناه .

وبدلا من أن توجد فى هذه الآلة طاس من الخشب ، كما فى كيصار
البرابرة ، يوجد صندوق مربع من الخشب يبلغ طوله نحو ٢٧١ مم ، أما
عرضه فيصل الى ٣٢٥ مم ، وأما سمكه أو عمقه بدءا من المشددة حتى أسفل
الآلة فقد يصل الى ٩٥ مم . وتوجد وسط المشددة شمسة كبيرة نجد أسفلها
الرافعة التى تربط اليها الأوتار العشرة . وعلى الوصلات ، فى أعلى
الصندوق ، وعلى مسافة ٣٠ مم من الوصلات الجانبية ، ترتفع بشكل رأسى
فوق الجسم الرنان عصوان أو رافعتان من الخشب ، واحدة من كل جانب ،
لا يقل طول كل واحدة منهما عن ٣٧٩ مم على الأقل ، وتفضيان ، هذه
وتلك ، من ناحية الطرف العلوى الى عارضة خشبية ، مماثلة لعارضة
الكيصار ، وبالإضافة الى الحلقات المصنوعة من القماش ، والتى تزود بها
هذه العارضة ، وهو ما نجده أيضا فى عارضة الكيصار ، توجد كذلك فى
البجنا « ملاوى » صغيرة (المفرد ملوى) على شكل صليب ، تستخدم فى
تسهيل دوران حلقات القماش ، وتعلق ريشة العزف الى واحدة من
الرافعتين ، وهى تسمى فى الأيوبية دهنيزا ، وليست هذه سوى قطعة من

الجلد ، قد خرطت على هيئة رأس رمح .

ويعرف الأثيوبيون كذلك قيثارة ذات أوتار ثلاثة يسمونها **انزيرا**(٧) ، وقد صنعت هذه القيثارة ، التي رسموها لنا بريشتهم ، بقدر من العناية يقل عما بذل في صنع القيثارة السابقة ، وصندوق جسمها الرنان مربع الشكل وان يكن أقل ارتفاعا من صندوق البجنا ، ولا تتخذ العارضة التي تحمل فوق الرافعتين اتجاها أفقيا على الدوام ، كما هو شأن القيثارات الأخرى التي تناولناها بالحديث ، وهي أكثر ارتفاعا عند الوسط عنها عند الجوانب ، بل ان قمتها ، فيما يبدو ، تنتهي بزاوية منفرجة للغاية ، والى هذا الجزء المرتفع من العارضة تربط الأوتار .

أما الناي الأثيوبي المسمى **امبلتا** فنصف من النايات ذات المنقار ، تثقبه من الأمام ثقب سبعة ، أربعة منها على مسافة قصيرة من الفم ، وثلاثة أخر على مسافة ما تحت الأربعة السابقة ، كذلك توجد نايات من النوع نفسه بها خمسة وثلاثة ثقب ، وهناك بالمثل صنف ثالث ليست به سوى ثلاثة ثقب وثقبين ، موزعة ، فى الصنفين ، بالطريقة نفسها التي رأيناها فى **الامبلتا**(٨) .

وتعد آلة **الزجوف** نوعا آخر من النايات ، وثيق الصلة بناى المصريين . وهناك من هذه الآلة ما هو مزود بستة ثقب وهناك أخرى لا تحمل سوى ثلاثة ، وصنف ثالث ليس له سوى ثقبين . ويخبرنا لابورد أن « الناي فى الأثيوبية يسمى **كوتز** وفى الأمهرية **اجدا** ، وشكله وسمكه هما شكل وسمك الناي الألماني ، وان يكن العزف عليه يتم على نحو ما يحدث مع الناي ذى المنقار ، الذى يشبه فمه فم الكلارينيت ، ونغمته أنفية مثل نغمة المزمار ، خفيفة لا تعلو لدرجة كبيرة ، ولعلمهم لم يكونوا ليقدروه فى بلده لو أن

شما ته كانت أكثر رقة ، .

ولسنا نستطيع أن نجادل في صحة هذه الرواية ولا أن نفرها .
ما دمنا لم نر ولم نسمع أيا من الآلات الموسيقية الأثيوبية ، وان تكن كلمتا
كوتز و أجدا قد بدتا غريبتين على القسس الأحباش عندما لفظناهما
أمامهم (٩) ، ومع ذلك فلعلهما لو كتبنا بالأثيوبية أو الامهرية لأمكن هؤلاء
أن يفهموهما ، اذ يحتمل أن يكون ما تناول الكلمتين من تحريف طفيف في
هجائهما بالاضافة الى ما قد نكون قد أعطيناه لهما من نبرة تختلف عن
تلك التي ينبغي أن تكون لهما ، وهذا أمر بالغ الترجيح لا سيما اذا كانت
هاتان الكلمتان اللتان نلفظهما باكنتنا الفرنسية ، قد أخذهما لابورد عن
رحالة انجليزى أو ألمانى أو ايطالى ، ونطق هؤلاء يختلف كما تختلف
لكنتهم عما لدينا - يحتمل أن يكون ذلك كله قد أثار حول الكلمتين دخانا
كثيفا أضل القسس الأحباش عن التعرف عليهما ، وهذا احتمان مرجح ،
لكن الأمر الذى نستطيع أن نفترضه ، هو أن يكون المؤلف (أو الراوية)
الذى نقل عنه لابورد ، يتحدث عن الناي نفسه الذى وصفناه تحت اسم
امبلتا ، وأن الاسمين كوتز و أجدا لا ينتميان قط لا الى الحبشية ولا الى
الامهرية وانما ينتسبان ، ربما ، الى كلمات واحدة من اللهجات الأربع عشرة
التي تضمها الأثيوبية ، ليست معروفة من جانب قسسنا الطيبين .

ويطلق على البوق أو النفير فى الحبشية اسم ملكت ، وهو هناك آلة
موسيقية عسكرية ، ومع ذلك فهم يستخدمونها فى الكنيسة ، وهناك منها
ما هو كبير الحجم وما هو صغيره ، لا يصنع من أجزائها جميعا ، هذا الصنف
وذاك من النحاس ، سوى الجزء الذى نسميه : فتحة البوق ، ويورد لابورد
أن « النفير الأثيوبى يسمى ملكتا أو ملكت و كرن (١٠) أى القرن ، مما يشير
الى الخامة التى كان يتشكل منها فى البداية » ثم يضيف لابورد : « أما الآن

فانهم يكونونه من قصبه بوص لايزيد اتساعها عن نصف بوصة (١٤ مم) ،
ويصل طولها الى نحو خمسة اقدم وأربع بوصات (المتر و٧٣٢ مم) ،
وتنتهى هذه القصبه الطويله بفتحة بوق مأخوذة من عنق ثمرة قرع ، ويكتسى
هذا البوق بجلد غزال أعد لهذا الغرض ، ولا تصدر عنه سوى نغمة بحاء ،
ويعزف الأثيوبيون عليها ببطء عند زحفهم على العدو ، أما حين يتم العزف
عليها بسرعة وقوة فائقتين ، فانه يكون من شأنها أن تلهب حماسة الأحباش
حتى ليلقوا بأنفسهم فى أنون المعركة ، وسط صفوف العدو ، ولا يهابون
الموت ، .

ونحن من جانبنا ، نورد كل هذه الروايات ، واضعين اياها الى جانب
بعضها البعض ، بينما لا نستطيع أن نصل لرأى قاطع بشأن دقتها أو عدم
صحتها ، عسى أن يتمكن الرحالة الذين سيجتازون ، فيما بعد ، هذه المناطق
الثائية ، أن يقارنوها بمعطيات الواقع ، وأن يؤكدوا أو يحطموا هذه أو
تلك من الروايات ، ذلك أننا لا نشق بحقيقة شيء يرويه إلا بعد أن نلاحظه
بأنفسنا .

أما **القند** فبوقان مأخوذان من قرن بقره ، وهم يستخدمونه فى أثيوبيا
كآلة تنبيه أو انذار ، لتجميع الجنود خلال الليل فى أوقات الطوارئ ، أو
لنداء على القطعان (الضالة أو الشاردة) .

كذلك فليست **الغنتا** سوى قرن صغير أو بوقين وله نفس هيئة الآلة
الموسيقية السابقة ، وان تكن هذه أصغر حجما ، ولا تستخدم هذه الا فى
النداء على القطعان الشاردة .

أما **النجارت** أو **النجاريت**(١١) فهى الطبول الكبيرة عند الأثيوبيين ،
وهذه الكلمة ، نجاريت قد جاءت من **نجر** بمعنى أعلن أو نشر أو أذاع(١٢) .

وهذا النوع من الآلات يوضع أمام الكنائس ويستخدم فى الاعلان عن بدء القداس ومناسبات العبادة المختلفة ، كما يستخدم لنشر واذاعة أوامر الحاكم أو وزرائه ، وهناك نجاريت من النحاس ، وهناك منها ما هو مصنوع من الخشب ، فأما النجاريت النحاسية ، فهى تلك التى تستخدم فى الكنائس أو تلك التى تكون تابعة للملك ، وأما الأخريات المصنوعة من الخشب فلا يستخدمها الا الأفراد من العامة ، ونستطيع فى بعض الأحيان أن نعد ما يصل الى أربعين نجاريت فى الكنيسة الواحدة ، توضع اثنتين اثنتين : الصغيرة الى اليمين والكبيرة الى الشمال ، وعندما يخرج الملك فى موكب كبير ، أو عندما يشرع فى شن حملة ، تصحبه على الدوام ثمان وثمانون طبلة يحملها أربع وأربعون من البغال ، يمتطى ظهر كل واحدة منها طبال .

ويضرب على هذه الطبول الأثيوبية ، على نحو ما يتم بخصوص النقاريات أو الطبول المصرية ، بعضى أو ييازر من الخشب ، ويدق عليها بشكل ايقاعى بضربات مسرعة على الطبل الصغير ، وبضربات أقل سرعة على الطبل الكبير . يقول لابورد وهو يتحدث عن هذه الآلة نفسها : « ويطلق على آلة الطبل فى اللغتين (يقصد الأثيوبية والأمهرية) نوجاريت *nogareet* ، لأنهم يستخدمونها فى كل النداءات والبيانات العامة التى تسمى نجر ، وعندما يتم ضربها بأمر الحكومة ، لا يكون لهذه البيانات العامة قوة القانون الا فى المقاطعات ، ولكنها تصير قانونا عاما يسرى فى الحبشة كلها اذا كان الملك هو الذى أمر بدق هذه الطبول ، فالطبل علامة السلطة ، وفى كل مرة يعين فيها الملك حاكما أو قائمقام عام فى المقاطعة ، فانه يمنح من يوليه هذا المنصب طبلة وراية كعلامة تولية » .

وتتطابق هذه التفاصيل ، التى لم تذكر لنا قط ، مع شهادات القسس الأقباش الذين استقيننا منهم وحدهم كل ما نورده هنا حول الآلات

الموسيقية فى أثيوبيا .

وتطلق فى الحبشة كلمة كبرو على صندوق ضخيم شبيه بالصندوق الكبير الذى أسميناه هنا : Tambour Turc. والذى يسمونه فى مصر بالطبل التركى وهو ما يعنى الاسم الفرنسى الذى نستخدمه نحن ، على غرار ما يطلقون عليه فى النوبة اسم سلطانه دورجى وفى الصينية اسم يا - كو Ya-Kou . ويشتق الاسم كبرو من الكلمة الأثيوبية كبر بمعنى تشرف أو نال الشرف أو حظى بالتبجيل أو نال التكريم ، ولهذا السبب يقولون بالأثيوبية كيبور بمعنى المبجل - النبيل - الجدير بالتقديس - العظيم - اللامع على نحو ما يقولون فى العربية - كبر وكبير ، للإشارة الى المعانى نفسها التى تقصد اليها الكلمات السابقة ، وهو أمر جدير بالملاحظة كذلك بسبب التماثل فى نطق هذه وتلك من الكلمات (الأثيوبية والعربية) ، فكلمة كبرو الأثيوبية اذا هى وصف نميز به الطبل الذى يشار اليه على هذا النحو باعتباره الأكبر حجما والذى يعلق عليه القدر الأكبر من الأهمية . وهذه الآلة تربط وتعلق على غرار الصندوق التركى الكبير ، أمام من يقوم بالضرب عليها ، وهو يستخدم فى تحديد الايقاع فى الأناشيد الكنسية ، وفى تنظيم مسيرة الفرق العسكرية أثناء زحفها .

. وقد خلط الرحالة الذين نقل عنهم لابورد روايته فى كل ما يتصل بموسيقى الأحباش ، بين الكبرو وبين نوع آخر من الآلات الموسيقية يسمى اتامو ، ومع ذلك فان الفرق بين هذين الصنفين من الطبول ، اذا ما كنا نحن بدورنا قد استقينا معلومات صحيحة ، ينتمى الى ذلك النوع من الفروق التى سهل تبيينها ، وبامكان القارىء أن يحكم على ذلك بسهولة .

أما القندا فهى كذلك صنف من الطبول يكاد يصل قطرهما الى

٤٨٧ مم ، ويبدو أن لها النسب والأبعاد نفسها التي للطبل الملكي في غينيا
والذى نجد رسما له فى دراسة لابورد عن الموسيقى ، المجلد الأول ،
ص ٢١٩ .

ويستخدم الأثيوبيون كذلك آلة شبيهة بدف الباسك لدينا لتحديد
حركة وإيقاع رقصاتهم ، ويسمون هذه الآلة **أناهو** ، ولديهم منها صنوف
ذات أطوال مختلفة شأن المصريين ، ومع ذلك فلا يبدو أن لآلات الأتامو هذه
بعض ما يميزها فيما بينها ، بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الحامة
التي تصنع منها أو فى عدد وشكل الأجزاء التي تشكلها فى مجموعها .

وفى بعض الأحيان يستخدم الأثيوبيون هذا الصنف من الآلات ، وفى
أحيان أخرى يستخدمون غيرها مما ينتمى الى النوع نفسه ، أى كل ما يمكن
جمعه من آلات الصخب بصفة عامة ، وذلك لاهاجة الأشخاص الذين لدغتهم
الشعابين المسماة فى الأثيوبية **اباب** حتى يحولوا بينهم وبين النعاس طالما
كانوا تحت تأثير الدواء الذى وصف لهم (١٣) .

وقد بقى استعمال الجلاجل فى الحبشة منذ العصور السحيقة حتى
اليوم ، فهى البلد الوحيد الذى لا يزنه الناس فيه يحتفظون بهذه الآلة
الموسيقية القديمة ، التي اشتهرت بأنها كانت تستخدم ، على الدوام ، قديما ،
بواسطة الكهنة المصريين عند احتفالهم بأسرهم ، ولأنها كانت
واحدة من متعلقات إلهتهم بالغة التقديس ايزيس ، وهذه الآلة التي يسعى
القسس الأحباش الى ارنانها على الدوام طيلة طقوس العبادات ، تسمى فى
الأثيوبية **دسنادسل** ، وهى ليست مستديرة ، ولا هى حتى مقفلة من أعلى ،
على نحو ما كانت عليه الجلاجل قديما ، وهى مصنوعة من شريحة من الحديد
أو النحاس أو الفضة أو حتى من الذهب ، كوعت بحيث يمتد طرفاها بشكل

متواز ، وبحيث يشكل المنحنى الذى ترسمه نصف بيضاوى ، وهناك عارضتان من المعدن كذلك فى كل واحدة منهما حلقة مليئة بالتقوب ، تقسم امتداد كل واحد من جوانب المنحنى أو الكوع : الأولى عند الثلث الأول من هذا الامتداد ، والثانية عند الثلث الثانى ، وعند قمة الانحناء يوجد عنق أو قبضة خشبية قد يصل طولها الى ١٨٩ مم .

ويستخدم القسس الأحباش هذه الجلاجل على نحو قريب مما كان يفعله الكهان فى مصر القديمة ، للتعبير عن حميتهم الدينية عند انشاد التراتيل وأداء الرقصات التى كانت تصاحب غالبية طقوس العبادة ، وهذه واقعة أخرى تؤكد ما أخبرنا به لابورد حول موضوع المزهرة أو الجلاجل حين يقول : « وهم يستخدمون الجلاجل فى الايقاعات العنيفة عند انشادهم المزامير ، فيمسك كل قس جلاجلا يحركه بطريقة منذرة متوعدة ، يلوح به فى وجه جاره ، وهم يرقصون ويتقافزون ويلفون فى شكل حلقة ، وبأسلوب يقترب من البذاءة والفحش حتى ليبدو الواحد منهم أشبه بكاهن وثنى عنه بمسيحي » . وهذا حكم بالغ الجور بعض الشيء ، ولكن أيسنتطيع أمرؤ أن يكون على الدوام عادلا تجاه الشعوب الأخرى ، عندما يحكم عليها بموجب تقاليد تختلف عن تقاليدنا ؟

ومع ذلك ، فسيان آكان يداخل الأحباش ظن فى امكان أن يبدو برقصاتهم شىء من مجون أو عدم احتشام ما داموا هم يظنون ، عكس ذلك ، أنهم سيرتكبون جرما بالغا لو أنهم قد أدوا هذه الرقصات خالية من هذه الحركات التى تناب عليهم ، ذلك أن هذا التمثيل الصامت ، طبقا لما قالوه هم بأنفسهم ، ينظر اليه عندهم باعتباره أشد ضروب التعبير حيوية عن ورعهم (. . . ماستهم فى الاحتفال بشكل يليق بمجد الكائن الأسمى (١٤) ، وكذلك فى التعبير له عن عرفانهم باعتباره منبع الحياة ومبدأ الحركة والذى

يبث الحياة فى كل الكائنات . أما عن تلك الحركة التى بدت منذرة متوعدة فانهم يرون أنهم لا يريدون بها أقل من هذا الذى يفهم منها ، ولقد لاحظنا ، فى مرات كثيرة ، وجود بعض شئ شبيه بهذا فى نقوش المباني الأثرية فى مصر والتى حفرناها (رسمناها) فى هذا المؤلف ، وفى كل مرة نرى فيها (فى هذه النقوش) أشخاصا يبدو من حركتهم أنهم يهزون المزاهر أو الجلاجل ويلوحون بها فى وجه شخص آخر ، كما لو كانوا يقدمونها لهذا الآخر كى يقبلها ، فلا بد أن هذه الحركة ، إذا لم تكن استنتاجاتنا خاطئة ، كانت تتم ، بصفة أساسية ، فى المناسبات الاحتفالية الكبرى ذات الشكل الدينى ، كما هو الحال فى حفلات التكريس وعقود الزواج ، وفى إبرام كل العهود التى يقطع بها المتعاهدون فى حضرة الآلهة ، ولن تعوزنا البتة الشهادات التى من شأنها أن تؤكد أو حتى تطابق هذا الرأى ، لو أننا شئنا أن نورد هنا كل ما جمعناه حول هذه النقطة عند المؤلفين القدامى ، ولا سيما الشعراء الاغريق واللاتين منهم ، ومهما بدت لنا هذه العادات والممارسات أمورا تبعث على الضحك فى البداية لمن هم غريبون عنها ، فانها لن تكون لديهم أنفسهم أقل مدعاة للاحترام عن ممارسات أخرى كثيرة (يعتادونها هم) ، لو أنهم عرفوا أو أدركوا المبدأ الذى تأسست عليه .

ومع أن مسيحيى الحبشة يتبعون المذهب الانشقاقي نفسه (كذا) الذى يتبعه أقباط مصر ، فان الممارسات الدينية عند الفريقين ليست - عكس ما كان ينبغى - هى نفسها هنا وهناك . ذلك أنهم ، من هذه الزاوية ، يقدمون فيما بينهم تناقضات تبعث على عظيم الدهشة ، فالأحباش يكونون على الدوام فى حركة هياج يمتلىء صغبا وضجيجا أثناء أدائهم لطقوس عباداتهم ، فى حين يظل الأقباط على العكس من ذلك ساكنين ، واقفين الساعات الطوال متكئين على عصيهم الطويلة التى يسمونها العكاز ، أما

ترتيلاتهم الدينية فنادرا ما يقطعها صليل احدى الجرسيات ليست هي الجلاجل كما أنها ليست الطبول أو الدفوف على الاطلاق .

ولعل الآلتين الموسيقيتين اللتين يشترك فيهما أقباط الحبشة وأقباط مصر هما **التقا و القاكل** ، والأولى مسطرة كبيرة من الخشب أو الحديد أو النحاس تستخدم فى الكنائس حيث لا يكون مسموحا باستخدام الأجراس ، وتشبه هذه الآلة الموسيقية من ناحية الشكل تلك التى يسميها أقباط مصر **بالناقوس** (١٥) ، ويضرب على التقا بالمنل بواسطة بيزر صغير من الخشب ، ويسمى الشخص الذى يقوم بالضرب عليها **متقا** ، وترجم كاستل فى معجمه ذى اللغات السبع كلمة متقا بكلمتى Tuba (أنبوب) و buccina (بوقان ، بوق) ، ومع ذلك ، ومهما يكن الاحترام الذى يحظى به رأى هذا العالم ، فيبدو أنه هنا مثير للشكوك ، طبقا للطريقة التى استقبل بها القسس الأحباش هذا الرأى ، ذلك أن من غير المحتمل أن نفترض أن هؤلاء يخطئون فى معرفة اسم آلة خاصة ببلادهم ، بل فى الممارسة التى قاموا بها ، هم أنفسهم مرات عديدة (١٦) .

أما **القاكل** فليست شيئا آخر سوى مزهر تتدلى منه أجراس صغيرة ، ويبدو أن الأحباش ينسبون اليها الفضائل نفسها التى كان المصريون الأقدمون ينسبونها الى مزهرهم ، وهم يستخدمونها على وجه الخصوص فى القداس وحفلات التعميد ، وإثناء رفع الآله وفى مناسبات أخرى عديدة .

وأما النوع الأخير من الآلات ذات الصليل التى يتبقى علينا أن نتحدث عنها فهى الأجراس . ويسمى الجرس فى الأثيوبية **دوله** ، ولا يسمح للمسيحيين الأحباش باستخدام هذه الآلة فى كنائسهم الا عندما تكون ديانتهم هى نفسها ذيانة حكومتهم ، أما حين تختلف الديانتان فانهم لا يستطيعون استخدام الآلة التقا ، كما استرعينا الانتباه من قبل :

وتوجد فى الحبشة ، كما هو الحال فى أوربا ، أجراس متنوعة الأحجام ومتباينة الرنين ، وهم يستخدمونها كذلك فى النداء على المؤمنين للعبادة وكذلك للاعلان عن المواقيت ، ومع ذلك فهذه الأجراس ليست معلقة كأجراسنا ، ولا يستطيع دفعها لارنانها عن طريق أرجحة مماثلة ، حيث يستطيع متعهد الجرس عندنا ، عن طريق مرات متعاقبة من جذب وارجاء الحبل المعقود الى قمة هذا الهيكل أو السقالة المسماة **الخروف** والتي انحصرت فى داخلها مقابض الجرس ، أن يحدث أرجحات لهذه الآلة ، تجعلها نصطدم على التوالى ، من حافة لأخرى بالمقرعة ، فالجرس عندنا هو الذى نؤرجح ، أما المقرعة فهى التى تبقى ثابتة ، وعكس ذلك ما يحدث فى الحبشة ، فالمقرعة هى التى تتحرك والجرس هو الذى يبقى ثابتا متوازنا ، اذ يعمل متعهد الجرس على شد هذه المقرعة بواسطة حبل ينتهى اليها ، مما يؤدى الى ارتطام المقرعة بهذه ثم بتلك من حواف الجرس على التعاقب ، وبهذه الطريقة يتم ارنانه سواء عند النداء على مؤمنى الكنيسة أو لاعلان المواقيت المختلفة فى اليوم ، ولكى يتم تقدير الوقت ، يقوم متعهد الجرس بقياس طول الظل الذى يلقى به جسم ثابت بقدمه ، وطبقا لمدى امتداده ينعرف الرجل على الوقت .

ولولا أن الرهافة المتزايدة للفتنا قد تسبب فى نوع من التحريف المهين ، يلحق باسم الأشياء التى تستخدم بشكل شائع أو شعبى ، لكنا قد سعينا ، على غرار بعض المؤلفين ، الى ضم السوط الى الآلات الصاخبة ، ووضعنا هذه الآلة عند الأثيوبيين والفائدة التى تعود من وراء استخدامها ، وقدم أصلها (١٧) ، وما ورد بشأنها عند أفضل الشعراء فى أشعارهم (١٨) بالغة النضج والاكتمال ، سامية الأسلوب ، ولتوسعنا فى ذلك بالقدر الذى يكفيننا - كنا بالقطع سنفعل هذا كله لولا أننا نكتب دراستنا بالفرنسية .

ومع ذلك ، فبدون أن نلزم الصمت المطبق ازاء هذه الآلة ، وبدون أن

نتوقف عندها كذلك ، فسوف نكتفى فقط بأن نقول انهم يسمونها في
الأثيوبية **دجيراڤ** ، ثم نعد ذلك خاتمة لكل ما يتصل بالآلات الموسيقية في
أثيوبيا .

الهوامش :

(١) ينبغي أن تلفظ طبقا لرأى لودولف في قاموسه : قاتكل ،
(والترجمة هنا بتصريف) . انظر :
قواعد اللغة الأمهرية ، ص ٤ ، وكذلك :
المعجم الأمهرى اللاتينى ، المجموعة ٣٧ .
[حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى]

(٢) جعل الأثيوبيون الذين قاموا بترجمة التوراة الى لغتهم من كلمة
مسانقو مقابلا لكلمة كيتارا ، على نحو ما نجد الأخيرة مستخدمة في كتاب
المزامير عند الأحباش ، والذي تم نسخه نقلا عن التوراة الأثيوبية ، وقد
ترجمت هذه التوراة ، كما قيل لنا ، في البداية عن النص العربى للكتاب
المقدس ، ومع ذلك ، فحين تبين لقس أثيوبى ، درس في روما ، أن هذه
الترجمة غير دقيقة ، فقد قام هو بترجمة أخرى للتوراة عن نصها اللاتينى ،
وطبقا لهذه الترجمة الأخيرة ، جاءت كلمة مسانقو مقابلة لكلمة كيتارا .

[ثم يورد المؤلف نصوصا من المزامير باللغة الأثيوبية ويضع تحتها
النصوص المقابلة فى اللغة اللاتينية وفيها جميعا تأتى كلمة مسانقو مقابلة
لكلمة كيتارا مثال ذلك : المزمور ، الثانى والثلاثون ، الآية ٢ ، الثانى
والأربعون ، الآية ٥ ، السادس والخمسون ، الآية ٩ ، السبعون ، الآية ٢٢ ،
الثمانون ، الآية ٢ ، الحادى والتسعون ، الآية ٣ ، السابع والتسعون ، الآية
٧ ، السابع بعد المائة ، الآية ٢ ، السادس والأربعون بعد المائة ، الآية ٧ ،
الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ .

ثم يسوق المؤلف ملاحظة فحواها أن حرف الـ S فى الهجاء اللاتينى
للكلمات المقابلة للكلمات الأثيوبية ينبغي أن تلفظ خيشنة (ص) أما حرف
الـ b فلا بد أن نتكئ عليه عند النطق بعض الشيء ، حتى يصبح فى لفظه
قريبا من حرف V [.
تعقيب :

بالرجوع الى النص العربى للكتاب المقدس تبين وجود اختلافات فى
أرقام المزامير والآيات وتم تصويبها طبقا للنسخة العربية ، كذلك نورد
نصوص الآيات التى استشهد بها المؤلف بالترتيب ، على النحو التالى :
٣٢ آية ٢ « احمدا الرب بالعود ، براباة ذات عشر أوتار ورنموا له »
٤٣ آية ٤ : « فأتى الى مذبح الله الى الله بهجة فرحى وأحمدك بالعود

يا الله الهى «

- ٥٧ آية ٨ : « استيقظى يا رباب ويا عود أنا أستيقظ سحرا »
٧٠ آية ٢٢ : فأنا أيضا أحمدك برباب حقك يا الهى ، أرثم لك بالعود «
٨١ آية ٢ : « ارفعوا نغمة وهاتوا دفا وعودا حلوا مع رباب »
٩٢ آية ٣ : « على ذات أوتار وعلى الرباب وعلى عزف العود »
٩٨ آية ٥ : « رنموا للرب بعود ، بعود وصوت نشيد »
١٠٨ آية ٢ : « استيقظى أيتها الرباب والعود وأنا أستيقظ سحرا »
١٤٧ آية ٧ : « أجيبوا الرب بحمد ، رنموا لالهنا بعود »
١٥٠ آية ٣ : « سبحوه بصوت الصور سبحوه بصنوج الهتاف »
وهكذا نجد هذه الكلمة : مسانقو تقابل فى النص العربى للتوراة العود كما تقابل كلمة كبرو فى الآية ٢ زمور ٨١ كلمة دف العزبية حسب النص العربى للتوراة - المترجم .

(٣) نلفظ ونكتب هذا الاسم على النحو الذى سمعناه يلفظ ورأيناه يكتب به على يد القسيس الأقباش [أى أمرا Amara] بدلا من أمهرا Amhara وحتى يومنا هذا ظلت هذه الكلمة ، فى اللغات الأوربية تكتب Amhare أو Amharic

(٤) كلمة بيج (بفتح الباء أو كسرهما مع تسكين الجيم فى الحالتين) توجد بهذا المعنى نفسه فى المعجم الأمهرى اللاتينى الذى وضعه لودولف Ludolf ، باعتبارها مقابلة للكلمة الأثيوبية مسانقو ، واعتقد أنها الكلمة نفسها التى كتبها مؤلف هذه الدراسة بجنا ، اذ أن المقطع الصوتى نا هو أداة تلحق بآخر الكلمات (حاشية من وضع المسيو سلفستردى ساسى) .

(٥) كتبنا هذه الكلمة massaneqo بحرفى S مع أن حرف الـ S غير مضاعف فى الأثيوبية ، وذلك خشية أن يلفظها القارىء مثل حرف الزاى . [اذا جاءت الـ S بين حرفين متحركين فى الفرنسية تلفظ [Z] .

(٦) يقول لابورد : « صنعت القيثارة الأولى عند الأقباش من قرون عنزة تسمى أجزون ، تعيش فى أفريقيا » ثم يضيف :
« ويمكننا أن نرى شكل هذا الحيوان فى التاريخ الطبيعى من تأليف بوفون Buffon ، وبعد ذلك أخذ الناس يستخدمون فى صنعها نوعا من الخشب ينمو فى هذا البلد ، ويبلغ طول القيثارات المصنوعة من هذا الخشب ما بين ثلاثة أقدام وثلاثة أقدام ونصف القدم » .

(٧) من الطريقة التى استخدمها مترجمو التوراة الأثيوبية فى ترجمة هذه الكلمة [انزيرا] فى المزمور ١٣٦ [فى التوراة العربية المزمور ١٣٥ الآية ٢ والكلمة العربية المقابلة هنا أيضا هى العود - المترجم] .
فاننا مدفعون الى الاعتقاد انهم لم يتبعوا قط التوراة اللاتينية ، كما

زعموا- لنا ، وانما هم قد ترجموها عن النص العبرى ، ذلك أننا نرى من ترجمتهم للآية الثانية من هذا المزمور [مقابلة بين النص الأثيوبي والنص اللاتيني] ان كلمة ايزيراتينا تقابل على نحو دقيق ، فى النص العبرى ، كلمة كنوروتينو أى (قيثارنا) ، وليس كلمة أورجانا فوسترا Organa nostra التى تقرؤها فى التوراة اللاتينية ، والتى تعنى كل أنواع الآلات الموسيقية بشكل عام ، وهكذا فان كلمة أنزرا فى صيغة المذكر وكلمة أنزوت فى صيغة المؤنث تعنى أنه أو أنها عزف أو عزفت على هذه القيثارة .

(٨) يحدثنا لابورد أو الرحالة الذين نقل - هو - عنهم ، عن نوع من النايات من هذا الصنف ملحق بقربة ، ويتلقى عن طريقها النفخة التى تصنع نغمته ، يطلق عليه اسم نيبيلة ، ثم يضيف « بأن هذه الآلة من الآلات الموسيقية الأثيوبية انما هى صنف من الناي ذى المنقار ملحق بقربة يتزود منها بالنفخات » ثم يقول : « وهكذا نرى أن هذه الآلة تشبه كثيرا مزمار القربة الذى نطلق عليه عندنا اسم موزيت Musette وكلمة نبل فى العبرية تعنى قربة أو جرة » . وحيث أن لابورد قد قرأ ما قاله بشأن النبل بينما هو يتحدث عن آلات ليست حبشية قط ، فقد فاتنا أن نرجع بشأن روايته هذه الى قسس هذه البلاد ، وكنا عندما نلتمس المشورة منهم ، لانحصل على أية معلومات بهذا الخصوص ، ومع ذلك فلعل الآلات نفسها التى رأيناها فى مصر ، وتحمل اسم زقرة ، تكون قد عرفت تحت اسم نيبيل Nibile . وهى كلمة تتماثل تماما مع الكلمة العبرية Nebel والكلمة الفرنسية Nable .

(٩) فى المعجم الأمهرى - اللاتيني الذى وضعه لودولف ، ص ٦٤ نجد كلمة أجدا بمعنى Arundo و Calamus والعظمة التى يسمونها Tibia - حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى .

(١٠) هذه فى الواقع هى الكلمة التى جعل منها مترجمو التوراة الأثيوبية مقابلة للكلمة العبرية شوفار التى تعنى البوق أو النفير ، وهذه الكلمة التى تقدمها بحروفها اللاتينية Keren طبقا للطريقة التى نطقها بها أمامنا القسس الأحباش ، نجدها فى المزامير ٤٦ الآية ٦ ، ٨٠ الآية ٣ ، ٩٧ الآية ٦ [وفى التوراة العربية المزامير ٤٧ الآية ٥ ، ٨١ الآية ٣ ، ٩٨ الآية ٦ ، أما المقابل العربى فقد جاء بالترتيب التالى حسب المزامير والآيات : بصوت الصور ، البوق ، بالأبواق وصوت الصور - المترجم] - لكننا (والكلام يعود للمؤلف) فى الآية الأخيرة نجد الكلمتين الأثيوبيتين بعختاتز وتزيروت واللتين تعنيان : بواسطة الأبواق الحربية فى حين أن الكلمة الأثيوبية قرنه هى التى تقابل الكلمة العبرية شوفار التى قوبلت فى الترجمة اللاتينية بكلمة Cornu (قرن) ، ألا يبدو مرجحا بقدر كاف أن تكون كلمة قرنة الحبشية ، عندما أطلقت على آلات النفير أو الأبواق الأولى التى كانت تصنع من القرون ، قد غدت بالتالى الاسم النوعى أو العام الذى يطلق على كافة الآلات الموسيقية من هذا النوع ، على الرغم من أن آلات النفير المعدنية ، التى ابتكرت بعد ذلك ، اتخذت لنفسها ، فى الوقت ذاته ، اسما

خاصا بها ، فاذا ما تقبلنا هذا الافتراض ، فسوف تتبدد كل الشكوك وتتضح في الوقت نفسه لماذا ظلوا يطلقون حتى الآن على البوق الأثيوبي اسم قرنة أى القرن .

(١١) يكتب لابورد هذه الكلمة نوجاريت *Nogareet* مما يجعلنا نستخلص أنه قد نقل عن رواية أحد الرحالة الانجليز ، ذلك أنهم لا يكتبون هذه الكلمة في الانجليزية الا على هذا النحو لتعادل لفظنا نحن اياها *Nogarit* ، وهى الطريقة التى يلفظها بها القسيس الأحباش .

(١٢) من الفعل العربى نقر جاء الاسم نقارية الدال على آلة ايقاع صاخبة والذي يشير الى الطبول الضخام الشبيهة بالنوجاريت عند الأثيوبيين . ألا تدل هذه العلاقة القائمة بين الكلمات العربية والأثيوبية التى تطلق على هذا النوع من الآلات لتشير الى الأشياء نفسها على قيام صلات قري حميمية بين هذه العبارات ؟

(١٣) وينحصر هذا الدواء فى البول البشرى الذى يأمرن المرضى بتجرعه . كذلك يعرف الأحباش خاصية بول البقر فى علاج الاستسقاء ، كما يستخدمونه هنا فى علاج الحمى المسماة : *فلسد* . فعندما تهاجم هذه الحمى أحد الأشخاص فانه يبدأ فى عب الماء بشكل مفرط لتهدئة العطش الحارق الذى يحس به ، فلذا لم يتم اللجوء على وجه السرعة الى بول البقر يكون هذا الشخص فى حكم المعرض للاصابة بمرض الاستسقاء ، ويتم خلط هذا البول بقليل من الزبد ، ويسخن الخليط معا ، ويعطى للمريض الذى يجد نفسه معافى بعد بضعة أيام .

والندد حمى ملتهبة ، تهاجم الناس على الدوام فى المناطق الواطئة المليئة بالمستنقعات ، ولا سيما بعد أن تفرقها الأمطار الكبرى ، ذلك أن المياه التى تتسرب الى باطن الأرض ، تؤدى ، عندما تجلفها الشمس ، الى حدوث عفن وتحلل يتصاعد منه أبخرة فاسدة ومنتنة ، تحمل الأمراض القاتلة . ولكى يتقى الأثيوبيون خطر هذه الأمراض يدهنون أجسادهم عادة بالزبد أمام النار .

ولابد أن يكون الأثيوبيون قد عرفوا مثلنا مسحوق أو تراب البارود ، وخاصيته فى تنقية الهواء ، ما داموا يعملون على احراق بعض منه فى الأماكن التى يسكنها أناس هاجمتهم الحمى المعدية التى يسمونها *فرا* ، وذلك وقاية لمن يأتون لزيارتهم أو حمل العون اليهم .

وهناك أمراض أخرى مثل الجدرى المسمى بالأثيوبية *كوفينى* ، والحصبة المعروفة هناك باسم *انكليس* ، كذلك *المتت* أى لفحة الريح ، وهو ما يحدث عندما يتعرى شخص يتصيب عرقا ، بغتة وبدون أى تحوط ، عند هبوب الريح ، ويعتقد الأثيوبيون انهم يكونون أقل عرضة لللفحة الريح اذا دهنوا أجسادهم ، كذلك فانهم يواظبون على هذا السلوك حتى انهم يؤدونه كل يوم اذا ما أمكنهم ذلك ، وفى الوقت نفسه فلا يفوتهم قط القيام به كلما شرعوا فى السفر ، وفى هذه الحالة تتخذ بعض الاحتياطات الوقائية التى لا يهملونها

مطلقا ، فعلى سبيل المثال فان سكان مدينة آكسوم ، فى الحبشة ، وقبل أن يبدأوا السفر يطلبون الى الطبيب أن يحدث لهم قطعا أو حزا على هيئة صليب بالقرب من الكتف ، حتى يستطيع مواطنوهم أن يتعرفوا عليهم عندما يلقونهم فى الطريق ، فيقدموا لهم العون اذا كانوا فى حاجة اليه . ويتم هذا الحز أو القطع بسكين حادة للغاية ، ولكي يظل أثرها باقيا فانهم يحشونه بمسحوق البارود .

(١٤) تأسست هذه الرقصات ، التى ظلت قائمة فى هذا البلد ، فى طقوس العبادات الدينية ، منذ زمان لا تعيه الذاكرة وحتى اليوم ، على هذا المبدأ القديم الذى خلقه لنا بلوتارك (بلوتارخى) والذى يقول بأن الأشياء لا بد أن تظل فى حالة حركة دائبة حتى لا تكون عرضة للتلف ، وأن الناس عن طريق هذه الحركة التى لا تنقطع يتقنون شروير طيفون .
انظر بلوتارك - قصة ايزيس وأوزيريس - ترجمة أميو ص ٣٣١ .

(١٥) انظر فيما بعد - المبحث الخاص - بالآلات الموسيقية عند أقباط مصر .

(١٦) فى الأثيوبية الفصحى تأخذ كلمة متقا بالتأكيد المعنى نفسه الذى يعطيه لها لودولف وكاستل - حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى .

(١٧) كانت السياط تستخدم ، شأن الآلات الصاخبة الأخرى ، فى أعياد باخوس وكيبيل ، طبقا لما يخبرنا به فوسسيوس Vossius ، وكانوا يشكلون من صخب هذه الآلة نوعا من الهارموني .
ويخبرنا البعض كذلك أن التتار الذين فتحوا الصين ، كانوا يستخدمون السياط بدلا من الأبواق وانهم كانوا ، بضربة سوط واحدة ، يحدثون ثلاث نغمات تسمح الواحدة منهن بعد الأخرى .

(١٨) مثال ذلك ما يقوله عنها فرجيل فى الكتاب الثالث من زراعيانه ، البيت ١٠٣ وما بعده : « ألا تراهم وهم يتسابقون الى النزال فى الساحة ، ويندفعون فى سباق العربات ، ألا ترى آمال الشباب وهى تفور ، وقلوبهم وهى تتقاذف وتندق من الخوف ، انهم يقفون بالسوط المستدير ، ويضربون بالسير الجلى وهم منحنون للأمام ، فتطير العربية فتوة وحمية » .
ثم يعود المؤلف نفسه فيتحدث عن السياط فى الكتاب الخامس من الاينيد (الاياداة) ، البيت ١٤٤ وما بعده :

« وحتى فى سباق العربات ذات الجوادين لم تكن العربات تنطلق بمثل تلك السرعة المدهلة عندما كانت فى طريقها الى المضمار بعد أن تنطلق من معاقلها ، كذلك لم يكن سائقو العربات يهزون الأعنة بمثل هذا العنف وهم فوق خيولهم المتدافعة ، وعندما ينحنون للأمام كي يضربونها بالسياط » .
وفى بعض الأحيان كذلك كان الناس ، فى زمن الأقدمين يستخدمون السوط كشارة قيادة ، طبقا لما تخبرنا به هذه الأبياب من الاياداة ، الكتاب

الخامس ، البيت ٥٧٧ وما بعده (٣ أبيات) :
« وبعد ان ركبوا خيولهم في خيلاء وسط الجمهور كله وامام اعين
ذويهم وبينما هم مستعدون اعطى ابتيديس اشارة البدء من بعيد لهم بصيحة
وفرقة من سوطه » *

المبحث الثالث

حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التي يستخدمها أقباط مصر

ويبلغ عدد الآلات ذات الصليل ، التي يستخدمها أقباط مصر فى كنائسهم أربع آلات هى: الكاسات ومفردها كاس ، الجلاجل ومفردها جلجل و المراوح ، و الناقوس .

وليس لكاسات الأقباط ميزة خاصة تميزها ، فهى الصنوج القديمة نفسها ، وتتخذ الشكل نفسه وتصنع من نفس المعدن الذى تصنع منه ، وتتشكل ، صنوج المصريين المحدثين ، وان تكن هذه الآلات غير مستخدمة الا من قبل الأقباط الكاثوليك الأروام ، أما المنشقون (كذا) فيستبدلون بها الناقوس .

وتصنع الجلاجل من النحاس ، وتتخذ شكلا نصف بيضاوى ، ويبلغ قطرها ١٣٥ مم ، وتعلق الجلاجل فى داخل الكنيسة ، ويستخدمها الأقباط بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها الأقباط .

أما المراوح (١) فعبارة عن قرص من الفضة ، وفى بعض الأحيان من الفضة المذهبة ، تعلق حولها الجلاجل ، على مسافة ٥٤ ملليمترا من حافتها ، وقد يصل قطر هذا القرص الى ٣٥٠ ملليمترا ، ولا يزيد سمكه ، فيما يبدو ، عن أربعة ملليمترات ، ويوجد أسفل القرص ساق جوفاء من المعدن نفسه ، تدخل فيها عصا خشبية يكسوها فى بعض الأحيان صفيحة فضية ، وقلما يزيد طول هذه العصا عن المترين و ٢٧٤ مم .

وتستخدم المراوح بين المسيحيين الأقباط والسريان والأرمن ، سواء

الكاثوليك الأروام من هؤلاء أو المنشقين النساطرة .

ويسمى ناقوس الأقباط النساطرة **الناقوس المفرد** أى غير المزدوج ، ويطلق عليه هذا الاسم تمييزاً له عن آلة أخرى يسمونها **الناقوس المزدوج** . ويصنع الناقوس المفرد من خشب الجوز^(٢) ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٣٢٥ مم ، بعرض يصل الى ٤١ مم وسمك يقدر بتسعة ملليمترات ، ويمسك الناقوس باليد اليسرى من أحد طرفيه ، ويشد عليه بقوة بالابهام ، فى حين تضرب عليه اليد اليمنى بعضا طويلة ، يبلغ طولها ٢٤٤ مم ، وقد يصل قطر ثخانتها الى ١٤ مم ، وتنتهى هذه العصا برأس مستدير ، يبلغ قطره نحو ٤٧ مم ، وهو الطرف من العصا الذى يدق به على الناقوس^(٣) .

وهذه الآلات الرنانة ذات الصليل لا تصاحب التراتيل الكنسية قط ويقتصر استخدامها على الاعلان عن الطقوس المختلفة التى لا بد من القيام بها خلال حفلات القداس .

الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٣٣ .
- (٢) من خشب الجوز ، على هذا النحو أشير الى هذا الخشب . ونحن من جانبنا لم نر الناقوس عن قرب يكفى لكى نتأكد مما ان كانت هذه النواقيس تصنع حقيقة من هذا النوع من الأخشاب ، على نحو ما قيل وكتب لنا ، ومع ذلك فهذا أمر تكتنفه الشكوك ، لأن هذا الخشب ، وهو من النوع المسامى ، كما أنه خيطى أو ليفى للغاية ليس جافاً (صلباً) ولا متماسكا مسطاً بقدر يكفى أن تكون له المرونة اللازمة لاحتداث الرنين ، ومن المرجح أن هناك خطأ ما ، ولعلهم قد كتبوا لنا . من خشب الجوز فى حين كان المقصود هو من خشب اللوز . ولو كان لدينا وقت كاف لاتمام كافة بحوثنا فى مصر ، ولو أمكننا أن نمحص على راحتنا كافة المعلومات والأفكار التى حصلنا عليها ، لكننا بلا جدال قد أضفنا الكثير من الأمور التى لا تزال بالنسبة لنا فى طور النمى ، ومع ذلك فقد تحققنا مما بدا لنا فى حاجة لأن نتأكد ، وعلى الرحالة الذين سيذهبون الى هذا البلد من بعدنا ، أن ينوبوا عنا ، ليعوضونا عما لم نستطع القيام به .
- (٣) انظر اللوحة GC ، الشكل رقم ٣٢ .

المبحث الرابع

عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية.

فِيمَا عدا الكمنجة الرومي ، وربما العود كذلك ، فان كل الآلات التي وردت لى اللوحة AA تكاد تكون هي الآلات نفسها ، جميعا ، التي يستخدمها الفرس والأنراك ، أو قل أنها لا تختلف هنا وهناك فيما بينها الا اختلافات طفيفة للغاية ، ويكاد هذا الاختلاف ينحصر فى نسب أطوالها ، ومع ذلك فان الائتلاف النغمى فى هذه الآلات ، كما فى تلك ، هو نفسه على الدوام .

وقد كان بمقدورنا أن نضيف الى هذه الآلات ، آلات أخرى كثيرة مما تستعمله هذه الشعوب ، لكننا لم نلق بالاهنا الا لتلك الآلات التي عرفناها فى مصر ، والتي كانت موضوع بحوثنا ، فى هذا البلد . :

المبحث الخامس

حول الآلات الموسيقية عند السريان

بذت لنا كنائس السريان باعتبارها أصغر وأفقر الكنائس المسيحية في مصر جميعاً ، وأقلها جمهوراً ، فحيث لا يوجد سوى قس أو قسين على أكبر تقدير للقيام بالخدمات وإدارة شئون هذه الكنائس ، وحيث تنقلص الحفلات والطقوس لأدنى حد ممكن ، فإن صوت وضجة الآلات الموسيقية ، بالتالي ، لن يكونا ضروريين للإعلان عنها ، بل اننا لم نتمكن حتى من رؤية هؤلاء السريان وهم يستخدمون هذه الآلات ، ففى المرات التى حضرنا فيها قداساتهم ، ومع ذلك فيؤكد لنا البعض ، أنهم يستخدمون فى بعض الأحيان ، المراوح والنواقيس المفرد ، على غرار ما يحدث فى كنائس الأقباط .

المبحث السادس

عن الآلات الموسيقية عند الأرمن

عرفنا من قبل أن الأرمن كانوا يستخدمون في بلادهم آلات موسيقية كثيرة العدد ، يشتركون فيها مع الفرس والآتراك ، بل. لقد كان يوجد في القاهرة ، عندما كنا هناك ، عواد أرمني كان يصنع ، أو بالأحرى يرمم ، هذه الأنواع من الآلات الموسيقية ، ومع ذلك فإننا لم نعرف قط في مصر آلة تنسب بشكل خالص إلى الأرمن ، فيما يبدو .

ويستخدم هؤلاء في كنيستهم الأسقفية في القاهرة ، كما يفعل المسيحيون الشرقيون الآخرون ، المروحة ، ويعهد إلى طفلين من الجوقة بمهمة ارتان هذه الآلة خلال أداء الطقوس المختلفة الخاصة بأسرار القديس ، ويمسك كل واحد منهما بمروحة واحدة في يديه ، ويؤرجحها من وقت لآخر ، وهذه هي الآلة الموسيقية الوحيدة التي شاهدناها تستخدم في كنائس الأرمن . وحيث أننا نحس أن هؤلاء القوم كانوا منغمسين في الحرافات التي رأيناها تسود بين المسيحيين الشرقيين الآخرين ، فقد رجونا المطران أن يخبرنا بالغرض من تلك الضوضاء التي يحدثونها بهزهم لهذه المروحة في بعض طقوس القديس ، فلم يتردد هذا الشيخ المبجل الطيب في أن يخبرنا بلهجة تمتلئ يقينا بأن الغرض من ذلك هو إبعاد الروح الشريرة ، ومنعه من أن يأتي ليدنس بحضوره قداسة العبادة .

وانه لأمر جدير بالملاحظة في مصر لحد كبير ، أن تكون الصلوات على

الدوام ، سواء في معابد اليهود أو في مساجد المسلمين ، بل كذلك في كنائس المسيحيين (وان يكن علينا أن نستتني الأقباط من هؤلاء) ، مصحوبة بالضجيج أو بالحركة أو بهما معا ، فلقد تعرفنا في كل مكان على ذلك الأثر العميق الذي حفرته في خيال وعقل وروح شعوب هذه البلدان فكرة عبقرية الشر . عدوة الخير والنظام ، المناهبة دوما للاحق الضرر وإيقاع الأذى ، والتي تتحين اللحظة التي يكون القوم فيها أكر هدوءا وصمتا ، كي تمارس شرورها وأضرارها ، ولقد كانت هذه هي فكرة المصريين الأقدمين ، كما يخبرنا بذلك بلوتارك في دراسته عن ايزيس وأوزيريس ، حيث عرض لنا عناصر مبدأ وفلسفة هؤلاء القوم . يقول بلوتارك (ترجمة أميو Amiot) : « لا بد أن تتحرك الأشياء ، وألا تكف قط عن الحركة ، أن تظل كما لو كانت يقظة ، أن تهتز كما لو كانت تغالب النعاس أو أصابها الوهن ذلك أنهم (أى المصريين) يقولون انهم يضيقون النطاق على طيفون ، ويطاردونه بالمزهر ، فحيث أن الشر مقيد لحركة الطبيعة ، مجهد لها فان الحركة المتجددة تفك اسارها وتحطم قيدها وتوقظ حميتها وتحركها فتهاجم الشر الذي يدبر المكائد للذرية » .

وبناء على مبدأ قريب من ذلك ، بلا ريب ، فانهم في القديس الأخير من اليوم ، والذي نسميه نحن **صلاة النوم** يظلون يحضوننا على ألا نستسلم للنوم ، وأن نظل يقظين وألا نكف عن اتخاذ كافة احتياطاتنا ، حتى لا يداهمننا الشيطان الذي يمثلونه لنا **بأسد يزار** ، **يحوم من حولنا** ، حتى يقع على ضحيته (**الغافلة**) **ويلتهمها** ، وعلى أساس مبدأ شبيه بذلك انبثقت تلك الحكمة الشعبية القائلة : « **لا بد أن نجد ما نشغل به حتى ننأى بالنفس عن الوقوع في شرك الاغراء** » .

ومن المؤكد أن كل هذه الأفكار تيسدو لنا ، بالضرورة ، صبيانية

ومنيرة للضحك ، لنا نحن الذين لم نعتد قط على هذه الأساليب الرمزية والمجازية ، والذين ننوقف أمام « الصورة » التي يقدمها لنا هذا الأسلوب ، دون سعى من جانبنا لأن نتعمق ما وراءها من مغزى أخنلابي وفاسفى ، لكن الأمر لم يكن كذلك عند الأقدمين . أولئك الذين كانوا يغلفون الحقائق النافعة بالغة الأهمية (حتى لا تبندل) ، أما الشرقيون المحدثون ، الذين لم يعودوا يرون (من هذه الرموزات) سوى أشباح تنير فيهم الهلع . فقد انحدروا بفعل جهالهم الى التطرف المقابل (لتطرفنا) والذي جرتنا اليه هفوات الفلسفة واعتسافاتها .

المبحث السابع

عن الآلات ذات الصليل

عند اليونانيين المحدثين (الأروام)

حيث لا يسمح العمسانيون في ولايات امبراطوريتهم باستخدام الأجراس لدعوة المؤمنين الى الكنائس ، فقد استعاض اليونان (الأروام) عن الجرس ، بآلة من نوع **الناقوس المفرد** الذي أشرنا اليه من قبل ، هي تلك التي يسمونها **الناقوس المجوز**(١) ، أى المزدوج . وقد يوحى هذا الاسم بفكرة خاطئة عن هذه الآلة ، فالناقوس المجوز ليس فقط أكبر بمقدار الضعف عن الناقوس المفرد ، بل انه أكبر حجما منه بمقدار ستة أضعاف ، ويبلغ طوله المتر و٩٤٩ مم وباتساع يصل الى ٤٨٧ مم ، كما يبلغ سمكه ٥٤ مم ، وهو مصنوع على هيئة الناقوس السابق ومن صنف الخشب نفسه ، وهم يعلقونه في رحبات الكنائس بحبلين مصنوعين من معى الحيوان ، يمر كل منهما ، في البداية ، بحلقة مدلاة من السقف ، ثم يمضى كل منهما لينعقد الى حلقة تمسك بحافة لوح خشبي وهي تلك التي تناظر الحلقة الأولى ، وتوجد أولى الحلقتين عند الثلث الأول من امتداد هذا اللوح . أما الأخرى فتقع موقعا وسطا بين الثلثين الثاني والثالث من امتداده ، ويعلق هذا اللوح الخشبي بعرضه بشكل رأسى ، ويدق عليه بما يشبه بيزرا له رأس مستدير ، مصنوع من العاج ، يباثل في حجمه حجم كرة البلياردو ، ويبلغ سمك عنقه أو يده ، وهي اسطوانية الشكل ستة عشر ملليمترا . أما طوله فيصل الى ٣٧٩ مم .

(١) هذه الكلمة محرفة عن كلمة مزدوج : انظر اللوحة CC

ويرى ناقوس من هذا النوع عند مدخل كنيسة سان جورج في مصر العتيقة ، ويزعمون أن رنين دقاته يسمع على مسافة ربع الفرسخ .
أما عن الآلات الموسيقية ، فيبدو أن اليونانيين المحدثين يجدون منعه حقه في العزف عليها ، وأنهم ينجحون في ذلك على نحو طيب ، فقد استمعنا الى نفر منهم يعزفون على الكمنجة الرومي أو الكمان الأوسط اليوناني ، وقابلنا من بينهم في أحيان كثيرة من يعزفون على واحدة من تلك الآلات التي أشرنا اليها باسم **الدفوف** ، لكننا لم نر من يعزفون على آلات النفخ ، مما يجعلنا نستخلص اما أنهم لا يميلون الى هذا النوع من الآلات الموسيقية بالقدر نفسه الذي يميلون به الى غيرها ، واما أن آلات النفخ أقل شيوعا في يونان اليوم عن زميلاتها من الآلات الوترية .

المبحث الثامن

حول الآلات الموسيقية

التي يستخدمها اليهود المحدثون

لم نر أو نسمع أية آلة موسيقية في معابد يهود مصر ، ولسنا نعرف السبب الذي حدا بهذا الشعب أن يهجر هذا الفن الذي أسسه داود بروعه باللغة في أرجاء معبد أورشليم ، والذي يظل الكتاب المقدس يمتدحه في كبر من مواضعه ، ولن يكون السبب البتة أنه لا يوجد في مصر بعض القادرين من اليهود على ارجاع هذه العادة الى فاعليها الأولى ، فكثير من بينهم ، يعزفون بكفاءة لا بأس بها على الآلات الوترية وآلات النفخ ، كما أن النسوة اليهوديات ، بشكل عام، ماهرات للغاية في النقر على دف الباسك وفي

العزف على هذه الجرسيات الصغيرة التي تعلق بالأصابع (الصاجات) ، ثم انهن بارعات فى الرقص ، بل انهن يلنمنسن ويسعى اليهن لتلقين وتعليم هذا الفن ، فهن اليوم ، على غرار ما كانت عليه نسوة وفتيات الاسرائيليين الاول ، قادرات على تكوين فرق للرقص حول تابوت العهد أو أثناء الأناشيد والتراتيل التي تؤدي فى مناسبات الشكر ، ومع ذلك فلا شىء من هذا كله يحدث اليوم ، ليس فقط بين يهود مصر ، وانما كذلك بين يهود البلدان الأخرى .

وهناك ، بلا ريب ، بعض أسباب يمكن افتراضها تفسيراً لذلك لكننا لم نسع للكشف عنها ، فلسوف يكون علينا أن ننجز أموراً كثيرة بل أكثر مما ينبغى ، لو أننا شئنا أن نتقصى حول دوافع كل الممارسات الشاذة والغريبة التي وجدناها متفرقة على أرض مصر ، فيما يتصل بفن الموسيقى . وحتى لو أننا شئنا ، فلن نستطيع ، فى هذا المجال ، أن نكفى وحدنا ، بل أن مؤلفنا الذى توسع بالفعل من تلقاء ذاته ، كان عليه أن يتسع أكثر وأكبر حتى يستوعب جزءاً كبيراً من تاريخ مصر الحديثة لو أننا أردنا أن نتبع خطة بمثل هذا القدر من الاتساع .

محتويات الكتاب

| الصفحة | الموضوع | المقدمة |
|--------|--|---------|
| | الباب الأول عن الآلات الوترية المعروفة في مصر | |
| ١٣ | الفصل الأول : عن العود | |
| | المبحث الأول : حول أصل وطبيعة العود ، وحول أهمية هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين | |
| ١٥ | | |
| ٢٠ | المبحث الثاني : عن اسم العود | |
| | المبحث الثالث : عن شكل العود بصفة عامة ، وعن الأجزاء التي يتكون منها | |
| ٢١ | | |
| | المبحث الرابع : الخامات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منها ، ووضعها ، ونسبته الى غيره من الأجزاء ، ووظيفته - غلاف الآلة | |
| ٢٤ | | |
| | المبحث الخامس : عن الاثتلاف النغمي في العود ، وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقي | |
| ٣٢ | | |
| | الفصل الثاني : عن الطنبور الكبير التركي | |
| ٤١ | | |
| | المبحث الأول : عن الطنبور بصفة عامة | |
| ٤٣ | | |
| | المبحث الثاني : عن الطنبور الكبير التركي ، عن أجزائه ، عن أشكالها وأطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها الى بعض ، عن وظائفها ، وعن الاثتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية | |
| ٤٦ | | |
| | الفصل الثالث : عن الطنبور الشرقي ، شكل هذه الآلة أطوال ونسب أجزائها | |
| ٦١ | | |
| ٦٣ | | |
| | الفصل الرابع : عن الطنبور البلغاري | |
| ٧٣ | | |
| | الفصل الخامس : عن الطنبور البزرك | |
| ٧٩ | | |
| | المبحث الأول : عن الطنبور البزرك ، عن شكله ، عن أجزائه ، وعن زخارفه | |
| ٨١ | | |

- المبحث الثاني : عن أطوال الطنبور البزرك ، وعن النسب
٨٥ القائمة بين أجزائه
- المبحث الثالث : عن الائتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية ،
٨٦ وعن مساحة نغماتها
- الفصل السادس : عن الطنبور البغلمه
٨٩
- الفصل السابع : عن الكمنجه الرومى أو الكمان اليونانى
٩٥
- المبحث الاول : حول اسم هذه الآله
٩٧
- المبحث الثانى : حول شكل الكمانجه الرومى أو الكمان اليونانى
٩٩
- المبحث الثالث : عن الائتلاف النغمى فى الكمانجه الرومى
١٠٠
- الفصل الثامن : عن آلة القانون
١٠٣
- المبحث الاول : حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند اطلاقه
على آله موسيقية . الغرض المبدئى للآلات التى يشار
اليها بهذا الاسم . كيفية استخدام بطليموس لهذا
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونات
١٠٥
- المبحث الثانى : عن هوية أو أصل القانون الاصلى . أو القانون
الانموذج الذى صنعت على غراره آلات القانون الاخرى .
حول التشابه القسائم بين رسم لآله قانون محفورة فوق
الآثار المصرية القديمه والقانون وحيد الوتر الذى ابتكره
بطليموس - رأى جديد حول أصل الآله الموسيقية
وحيدة الوتر
١٠٧
- المبحث الثالث : المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون
القدماء برسمهم الأشكال المختلفه للقانون - التطبيقات
العملية التى قامت بها هذه الشعوب . وسعوب كثيرة
أخرى قديمه ، وقام بها فلاسفة كليون من الاغريق
القدماء من بعدهم . بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع المعنى
الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون
١١٠
- المبحث الرابع : حول الأنواع المختلفه من الآلات الموسيقية التى
ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية
١١٥
- المبحث الخامس : عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية
للقانون عند المصريين المحدثين
١١٨

| الصفحة | الموضوع |
|--------|--|
| ١٢١ | المبحث السادس : حول اجزاء القانون ، والاسم العربى الخاص بكل جزء منها |
| ١٢٣ | المبحث السابع : الخامات التى صنع منها أو تكون أو زين بها نل جزء من الأجزاء السابفة |
| ١٢٦ | المبحث الثامن : عن شكل وأبعاد ووظيفه الاجزاء السابفة |
| ١٣٧ | المبحث التاسع : حول الاثتلاف النغمى لآلة القانون وتوليفانها الموسيقية |
| ١٣٩ | الفصل التاسع : عن الآله الموسيقية المسماة فى العربية : السنطير |
| ١٤٥ | الفصل العاشر : عن الكمنجة العجوز |
| ١٤٧ | المبحث الاول : حول اسم هذه الآله ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك نمط وطابع الزخارف والحليات التى تميز الكمنجة العجوز عن بفيه الآلات الشرقية الاخرى ، سواء فى مجملها أو فى الأجزاء المختلفة المكونة لها |
| ١٥٠ | المبحث الثانى : الاجزاء المكونة للكمنجة العجوز |
| ١٥٢ | المبحث الثالث : شكل وخامه وموضع كل جزء من الاجزاء السابفة ، وكذلك الحليات التى يزدان بها كل جزء من هذه الاجزاء |
| ١٥٩ | المبحث الرابع : أبعاد الكمنجة العجوز وأطوال أحزائها |
| ١٦١ | المبحث الخامس : حول الاثتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، وحول حجم ومدى تنوع النغمات التى يمكننا الحصول عليها من هذه الآله |
| ١٦٩ | الفصل الحادى عشر : عن الكمنجة الفرخ أو الكمنجة الصغيرة |
| ١٧١ | المبحث الأول : |
| ١٧٢ | المبحث الثانى : عن الشكل والخامات والحليات والأطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول أجزائها كذلك |
| ١٧٦ | المبحث الثالث : عن الاثتلاف النغمى ، وعن مساحة وخاصية الكمنجة الفرخ |
| ١٧٨ | الفصل الثانى عشر : عن الرباب |
| ١٨٠ | المبحث الأول : حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآله |

| الصفحة | الموضوع |
|--------|--|
| ١٨٤ | المبحث الثاني : شكل وخامه ونركيب وأطوال الرباب وأجزائها |
| | المبحث الثالث : حول الائتلاف النغمى للرباب ، وحول مساحه |
| ١٨٧ | أو مدى نغماته ، الغرض المبدئي من هذه الآله الموسيقيه |
| ١٩٣ | الفصل الثالث عشر : حول الكيصار أو القينارة الاثيوبيه |
| | المبحث الاول : حول الطرق المتباينه للفظ وكتابه اسم هذه |
| | آله ، وحول الشابه اسم البادى فيما بين الكيصار |
| | والقيارة السى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارده ، |
| | الوصف الاجمالى للكيصار ، طريقه العزف عليها - فيم |
| | كانت القياره تستخدم فيما مضى . الضرر الذى لحق |
| | بفن الموسيقى منذ اهملت هذه الآله الموسيقيه - انهيار |
| ١٩٥ | سطوة هذه الآله منذ ذلك الوقت |
| ٢٠٧ | المبحث الثانى : شكل وخامه وهيئه وأبعاد الكيصار |
| | المبحث الثالث : الائتلاف النغمى الفريد للكيصار ، المبدأ |
| | الهارمونى الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات |
| | النغمات ومعيارها ، خاصيات المواصل التى تشكلها |
| ٢١٣ | هذه النغمات نفسها ، طريقه العزف على هذه الآله |

الباب الثانى

عن الآلات الهوائية أو آلات النفخ

| | |
|-----|---|
| | الفصل الاول : عن المرمار المصرى الذى يسمونه بالعربييه زمر أو |
| ٢٢٣ | زورى كما يقول الفرس |
| | المبحث الاول : حول الخلط الذى يسببه عادة نباين الاسماء |
| | التي يطبقها المؤلفون على الآلات نفسها . وحول امكانية |
| | بديده هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمه ، |
| ٢٢٥ | وحول الاسماء المنباينه السى أطلقت على آلة الزمر |
| | المبحث الثانى : حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم |
| | الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى |
| | ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول العلاقات |
| | التي تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى |
| ٢٣٠ | تباعد بينهن |
| | المبحث الثالث : عن عدد واسم وماده وشكل أجزاء المرمار |

| الصفحة | الموضوع |
|--------|---|
| ٢٣٢ | المعروف في مصر باسم الزمر ، وفي مناطق اخرى باسم زورنا |
| ٢٣٦ | المبحث الرابع : حول أطوال الاجزاء السابقة بالنسبة بكل صنف من المزامير ، من أحجام مختلفة |
| ٢٤٢ | المبحث الخامس : حول طريقه العزف على المزمار ، وحول جدولوه الموسيقى ، وحول تنوع ومساحه نغماته |
| ٢٤٩ | الفصل الثاني : عن العراقية |
| ٢٥١ | المبحث الاول : حول اصل ونوع الآله الموسيقيه المسماة بالعراقية |
| ٢٥٤ | المبحث الثاني : حول خامه وبنيه وشكل وأبعاد العراقية وكذلك كل جزء من أجزائها |
| ٢٥٩ | المبحث الثالث : عن طريقه العزف على العراقية ، وحول جدول ، ومساحة ، وتباين نغمات هذه الآله |
| ٢٦١ | الفصل الثالث : عن اله البوق عند المصريين المحدثين وهي الآله الموسيقية التي يسمونها النفير |
| ٢٦٣ | المبحث الاول : الفكرة التي يقدمها سكاتشي حول شكل البوق عند قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل الذي يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذي يقترب بدوره ، وكنيرا ، من شكل النفير ، الذي يستخدمه المصريون المحدثون |
| ٢٦٨ | المبحث الثاني : عن خامه وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الأجزاء التي يتألف منها |
| ٢٧٣ | الفصل الرابع : عن الناي المصري ذى المنقار ، والذي يطلقون عليه في العربية اسم صفارة أو شبابة |
| ٢٧٥ | المبحث الاول : حول اسم وخامه وشكل هذا النوع من النايات |
| ٢٧٨ | المبحث الثاني : حول نسب وأبعاد الصفارة وأجزائها |
| ٢٨٠ | المبحث الثالث : حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة |
| ٢٨١ | الفصل الخامس : عن « الفلاوت » المصري المسمى بالعربية : الناي |
| ٢٨٣ | المبحث الاول : حول الأنواع المختلفة من آلة الناي |
| | المبحث الثاني : عن الناي شاه أو الناي الكبير المتقوب بسبعة |

| الصفحة | الموضوع |
|--------|---|
| ٢٨٧ | ثقوب ، وعمما يشترك فيه مع النايات الاخرى ، وعمما هو خاص به وحده |
| ٢٨٩ | المبحث الثالث : حول أطوال الناي الكبير وأبعاد اجزائه المبحث الرابع : حول طريقه الامساك بالناي الكبير ، وبالآلات الاخرى من نوعه كذلك ، وحول طريقه العزف عليه ، وحول الجدول النغمى ومساحه هذه النغمات ، وحول خاصياتها وتأثيرها فى الميلودى |
| ٢٩٢ | المبحث الخامس : عن الناي الجرف ذى التمانيه ثقوب ، وعن صلة القربى التى تربطه بالناي شاه ، عن شكله على نحو احمالى ، وعن الاشياء التى لا تتصل به بصفة أساسية والتى لا تبدو سوى امور عارضه |
| ٢٩٤ | المبحث السادس : حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد اجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدولته الموسيقى |
| ٢٩٧ | الفصل السادس : حول ذلك النوع من الناي الحقلى أو الريفى الذى يسمونه فى العربية بالارغول |
| ٣٠٠ | المبحث الاول : حول طابع ونمط الارغول ، وحول أصل وزمن ابتكار الارغول ، واسم مبتكره |
| ٣٠٢ | المبحث الثانى : عن الارغول ، وعن اجزائه ووظيفته |
| ٣١٤ | المبحث الثالث : حول الأجزاء التى يتألف منها كل من الارغول الكبير والارغول الصغير والارغول الأصغر ، وحول الأبعاد الرئيسية فى هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولتها النغمى ، وكذلك حول تحديد ملامس كل واحدة منها |
| ٣١٧ | الفصل السابع : عن الزقرة |
| ٣٢٣ | المبحث الاول : عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة |
| ٣٢٥ | المبحث الثانى : حول قدم آلة الزقرة فى الشرق ، وحول النمايل المذهل القائم بين هذه الآلة وآلة النابل التى كان الأقدمون يستخدمونها |
| ٣٢٨ | |

| الصفحة | الموضوع |
|--------|--|
| | الباب الثالث آلات الايقاع الصاخبة |
| ٣٤١ | الفصل الاول : اعنبارات عامه حول الات الايقاع الصاخبه |
| | المبحث الاول : حول الاخلاف القائم بين الات الطرب والآلات |
| ٣٤٣ | الصاخبه ، وعمما يميز بين الهارمونى وبين الضجيج |
| | المبحث اثنانى : حول الانواع المختلفه من الات الصخب ، وحول |
| | الاسماء التى اطالقت على تلك الآلات من بينها ، التى |
| | كانت تصدح برنه الطرب وتلك التى يشهد اقتراب |
| | نغماتها من الضجه ، وحول رابطة القربى الحميمة التى |
| | تقوم فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التى |
| ٣٤٦ | تؤديها لنا كل واحدة منها |
| | المبحث الثالث : حول ما يميز الات الصخب عند المحدثين عنها |
| ٣٤٩ | عند القدماء |
| ٢٥١ | الفصل الثانى : عن الجرسيات بشكل عام |
| | المبحث الاول : حول الاسماء النوعية التى تطلق على غالبية |
| ٣٥٣ | الجرسيات |
| | المبحث الثانى : عن الجرسيات الصغيرة التى على شكل صنوج ، |
| ٣٥٦ | والتي تستخدمها الراقصات المصريات |
| | المبحث الثالث : عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات الجرسيات |
| ٣٦١ | الكبيرة أو الصنوج المصرية |
| ٣٧٣ | المبحث الرابع : عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية |
| | الفصل الثالث : حول أنواع الطبول المختلفه المستخدمة فى مصر ، |
| | وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذى نستخدم |
| ٣٨٢ | فيه ، وطريقة هذا الاستخدام |
| ٣٨٩ | الفصل الرابع : آلات الصخب والضجيج |
| | الباب الرابع حول الآلات الموسيقية التى تستخدمها الأمم الأجنبية التي يتجمع عدد من أبنائها فى مصر |
| | فصل وحيد : حول الآلات الموسيقية التى تستخدمها الشعوب |

| الصفحة | الموضوع |
|--------|--|
| ٣٩٧ | المختلفه في افريقيا |
| ٣٩٩ | المبحث الأول : حول آلات البرابره والنوبيين |
| | المبحث الثاني : حول الات الطرب ، والات الصنخب ، والجرسيات التي يستخدمها الاثيوبيون ، ولا سيما الاحباش منهم |
| ٤٠١ | المبحث الثالث : حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التي يستخدمها أقباط مصر |
| ٤٢١ | المبحث الرابع : عن الآلات الموسيقية الفارسيه والتركيه |
| ٤٢٣ | المبحث الخامس : حول الآلات الموسيقية عند السريان |
| ٤٢٤ | المبحث السادس : عن الآلات الموسيقية عند الأرمن |
| ٤٢٥ | المبحث السابع : عن الآلات ذات الصليل عند اليونانيين المحدثين (الأروام) |
| ٤٢٨ | المبحث الثامن : حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها اليهود المحدثون |
| ٤٣٠ | |

رقم الايداع

١٩٨٦/٤٦٦١



٩٣٢٧٠٦

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

- ١- المطاردون (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٢ - حكايات من عالم الحيوان .
 - ٣ - المصيدة (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٤ - موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر) .
 - ٥ - السماء تمطر ماء جافا . .
- (رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها) .

ثانيا : فى مجال التاريخ :

- ١ - تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ . تأليف مارسيل كولب .
- ٢ - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية . تأليف أندريه ريمون .

ثالثا : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١ - المصريون المحدثون .
- ٢ - العرب فى ريف مصر وصحراواتها .
- ٣ - دراسات عن المدن والأقاليم المصرية .
- ٤ - الزراعة ، الصناعات والحرف ، التجارة .
- ٥ - النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية .

- ٦ - الموازين والنقود .
- ٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين
- ٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين .
- ٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .
- ١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمائر القاهرة .

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

- ١ - المجلد الأول والثاني للوحات الدولة الحديثة .
- ٢ - المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة .

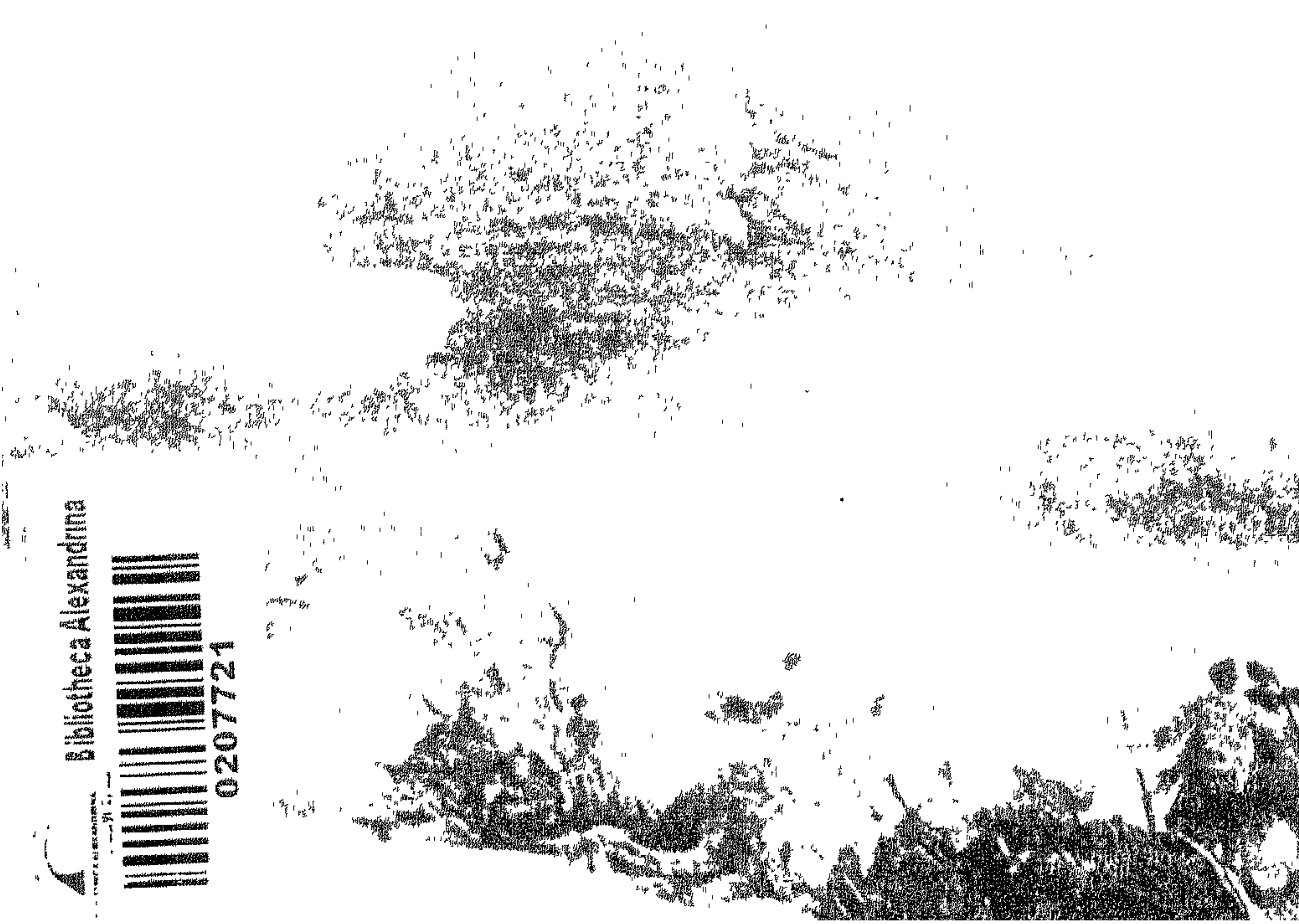
خامساً : من موسوعة وصف مصر :


(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

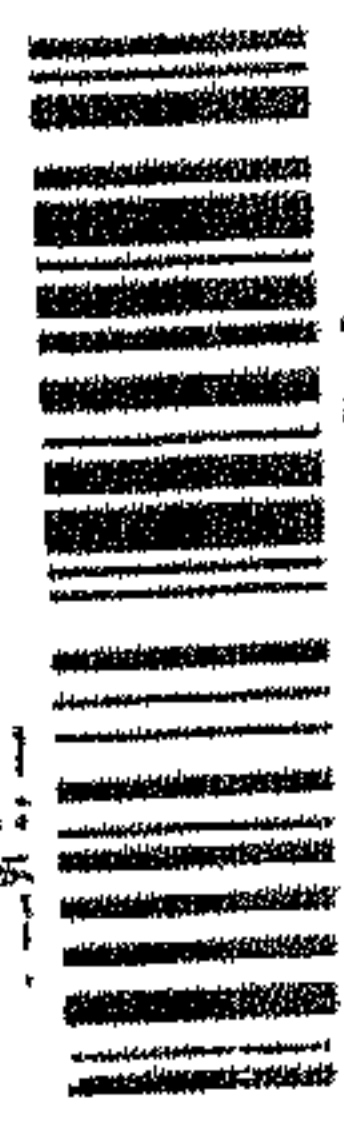
- ١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة .
- ٢ - مدينة الإسكندرية .
- ٣ - مدينة رشيد .

تحت الطبع

- مقياس الروضة .
- القاهرة المملوكية .
- بقية مجلدات لوحات موسوعة وصف مصر .
- بقية الدراسات المختارة من موسوعة وصف مصر .



 Bibliotheca Alexandrina



0207721